ICONOGRAFIA E FONTES DE INSPIRAÇÃO. IMAGEM E MEMÓRIA DA GRAVURA EUROPEIA

ACTAS DO 3º COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS

Lisboa, 19, 20 e 21 de Novembro de 2009
Salão Nobre do Museu de Artes Decorativas Portuguesas
da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva

ESAD

Escola Superior de Artes Decorativas

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Coordenação
Isabel Mayer Godinho Mendonça
Ana Paula Rebelo Correia

Lisboa, 2011

Ficha Técnica

Comissão Científica:
Ana Paula Rebelo Correia
António Filipe Pimentel
Arnaldo do Espírito Santo
D. Carlos Moreira de Azevedo
Isabel Mayer Godinho Mendonça
João Castelo-Branco Pereira
José Manuel Tedim
Luís Casimiro
Luís Filipe Barreto
Marie-Thérèze Mandroux-França
Raquel Henriques da Silva
Vítor Serrão

Comissão Executiva:
Ana Cristina da Costa Gomes
Ana Paula Rebelo Correia
Isabel Mayer Godinho Mendonça
Teresa Peralta

Instituições Associadas:
Centro Científico e Cultural de Macau
Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Fundação Calouste Gulbenkian
Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes
Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa
Universidade Portucalense

Centro de Estudos de Artes Decorativas (CEAD)
da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação
Ricardo do Espírito Santo Silva
Rua João de Oliveira Miguens, 80 1350-187 Lisboa
Tel: 00351 218814653 / 96
Fax: 00351 218814643
Esad.geral@fress.pt – www.fress.pt

Coordenação da Edição:
Isabel Mayer Godinho Mendonça

Autores dos textos:
Ana Mântua
Ana Margarida Portela
Ana Paula Rebelo Correia
Anne Louise Fonseca
Carla Alferes Pinto
Conceição Borges de Sousa
Cristina Neiva
Diana Santos
Fernanda Pinto Basto
Francisco Queiroz
Isabel Mayer Godinho Mendonça
José Meco
Joaquim Eusébio
Maria Alexandrina Costa
Luís de Moura Sobral
Maria do Carmo Rebelo de Andrade
Maria João Ferreira
Maria João Pereira Coutinho
Manuela Santana
Milton Pacheco
Mónica Reis
Paula Carneiro
Patrícia Monteiro
Pedro Bebiano Braga
Pedro Flor
Teresa Leonor Vale
Rosário Salema de Carvalho
Sílvia Ferreira
Vítor Serrão

Índice Onomástico:
Isabel Mendonça
Paulo Figueira

Créditos fotográficos:
A publicação das imagens é da responsabilidade dos autores dos textos

Design Gráfico:
Grifos – Artes Gráficas, Lda.

Design da Capa:
Alexandre Lousada

Tipografia:
Imprensa Nacional / Casa da Moeda

Tiragem:
100 exemplares

Edição:

Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS)
Lg. das Portas do Sol, 2
1100-411 Lisboa
Tel.: (00351) 218814600
Fax: (00351) 218814638
geral@fress.pt – www.fress.pt

Instituo de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
Tel.: (00351) 217908300
www.iha.fcsh.unl.pt

ISBN (FRESS): 978-972-8253-54-7

ISBN (IHA): 978-989-95291-5-1

Índice

Índice

Prefácio

Quando em 1953 Ricardo do Espírito Santo Silva criou uma Fundação à qual deu o seu nome, foi tendo como fim a defesa das artes decorativas portuguesas pela manutenção e aperfeiçoamento das suas características tradicionais, pela educação do gosto do público e pelo desenvolvimento da sensibilidade artística e cultura dos artífices.

Para a realização deste objectivo a Fundação conta com um Museu, duas Escolas, a Escola Superior de Artes Decorativas (ESAD) e o Instituto de Arte e Ofícios (IAO), além de várias oficinas destinadas a estágios e aperfeiçoamentos nas várias artes decorativas em que se distinguiriam os artífices portugueses. Uma das medidas propostas nos estatutos desta Fundação é a organização e realização de conferências sobre Artes Decorativas Portuguesas.

Dando cumprimento a este objectivo, a Fundação através da ESAD, sob coordenação técnica e científica do seu Centro de Estudos de Artes Decorativas, tem vindo a realizar com alguma regularidade encontros, conferências e colóquios sobre variados temas associados às artes decorativas.

Está em preparação o IV Colóquio que terá lugar no Museu de Artes Decorativas da FRESS sob o tema *O Móvel e o seu Espaço*.

No entretanto, na linha de uma maior divulgação das comunicações apresentadas, a Fundação tem vindo a fazer um esforço de publicação das respectivas actas, contando para o efeito com a colaboração de outras entidades.

Tal é o caso das Actas do III Colóquio, agora apresentadas publicamente, que contam com o prestimoso apoio do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Aqui fica o nosso profundo agradecimento.

Em nome do Conselho Directivo da Fundação e em meu nome pessoal gostaria de deixar público reconhecimento e louvar o trabalho conjunto da ESAD, do Museu de Artes Decorativas, dos professores e colaboradores que tornaram possível a realização deste Colóquio. Um agradecimento especial aos conferencistas, aos membros da Comissão Científica e às instituições académicas e culturais que prestigiaram este encontro com a sua presença e colaboração.

Assim se vai cumprindo a Missão desta Instituição!

O Presidente do Conselho Directivo

Luís Ferreira Calado

BERTA BUSTORFF
Directora do ESAD

Nota de Abertura

Cabe-me a honra, enquanto actual Directora da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, de fazer esta nota de abertura do volume de "Actas do III Colóquio de Artes Decorativas", dedicado ao tema *Iconografia e Fontes de Inspiração nas Artes Decorativas Portuguesas* que decorreu entre 19 e 21 de Novembro de 2009 no Museu da FRESS.

Faço-o com todo o gosto com dois intuitos complementares:

- O de sublinhar o nível de grande qualidade a que o tema foi tratado e saudar o contributo inestimável que a ESAD tem dado para o estudo e divulgação das Artes Decorativas, e para o mapeamento das várias questões a elas ligadas no contexto das várias áreas do saber e do exercício profissional, quer pelos projectos em que os seus investigadores participam, quer pelo ensino que ministra e pelas oportunidades de aprendizagem que oferece, quer pelos colóquios, exposições e encontros que realiza ou em que participa, através dos cursos que oferece e da acção do Centro de Estudos de Artes Decorativas.

- O de dar garantias de continuidade do trabalho até agora realizado pela ESAD, no cumprimento da missão da FRESS, aprofundando e alargando os domínios das Artes Decorativas a que se dedica. Está já programado o IV Colóquio de Artes Decorativas que, espero, proporcionará novas oportunidades de encontro de investigadores e apresentação de comunicações que dêem continuidade a este trabalho.

O presente volume é mais um elo da cadeia de publicações da ESAD/FRESS que oferece aos estudiosos e aos interessados uma ferramenta importante para os seus estudos.

Agradeço calorosamente a todos os intervenientes e, de um modo especial, aos que tornaram esta publicação possível.

ANA PAULA REBELO CORREIA / ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA
Coordenadoras do 3.º Colóquio de Artes Decorativas Portuguesas

Introdução

Passados dois anos sobre a realização do 3.º Colóquio de Artes Decorativas Portuguesas, organizado pela Escola Superior de Artes Decorativas (ESAD) da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS), é finalmente possível divulgar as suas actas, agora publicadas graças ao apoio concedido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito de um protocolo entre as duas Instituições.

O encontro, promovido pelo Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD, foi consagrado ao tema *Iconografia e Fontes de Inspiração nas Artes Decorativas Portuguesas* e decorreu entre 19 e 21 de Novembro de 2009 no Salão Nobre do Museu de Artes Decorativas Portuguesas da FRESS, em Lisboa.

Foi possível reunir cerca de três dezenas de conferencistas que apresentaram comunicações inéditas de indiscutível valia, na perspectiva de uma leitura pluridisciplinar das nossas Artes Decorativas, seguindo a linha condutora dos cinco painéis temáticos do colóquio:

I. Gravura, azulejo e outras cerâmicas: fonte de inspiração, cópia ou reinvenção?
II. Gravuras, "mobiliários" e tapeçarias: modelos, influências e interpretações.
III. Gravuras, desenhos e mitologias: estuques e pintura mural.
IV. Gravuras e desenhos. Modelos para pratas e ferros.
V. Gravuras e outros modelos: um encontro entre o Oriente e o Ocidente.

Em torno destas questões, durante três dias, o Colóquio juntou académicos, pesquisadores, conservadores de museus e responsáveis pelo património, que partilharam com cerca de três centenas de participantes (tantas foram as pessoas que passaram pelo Museu da FRESS durante as sessões do encontro) os seus trabalhos e investigações no domínio das Artes Decorativas.

Do estuque decorativo à pintura mural, passando pelo azulejo ou por artes menos estudadas, como os ferros ou os embutidos de mármore, todas as comunicações apresentadas suscitaram uma fértil troca de ideias entre conferencistas e público, que tem sido a tónica destes encontros.

Esta terceira edição dos colóquios do Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD deixou bem clara a criatividade e originalidade das Artes Decorativas portuguesas na síntese das várias influências, na assimilação de novos materiais e iconografias, na colaboração entre artistas de vários horizontes e na forma criativa como foi realizada a transposição das imagens gravadas para os mais diversos suportes e escalas.

No último dia foi reservado um momento para uma merecida homenagem a Marie-Thérèse Mandroux-França, pelo seu notável trabalho pioneiro no estudo da gravura europeia, de incontroversa importância para o conhecimento das Artes Decorativas portuguesas.

Ao Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa é devido um agradecimento especial pelo apoio financeiro concedido, sem o qual não teria sido possível a publicação deste volume de actas.

As coordenadoras do encontro muito devem à experiente colaboração de Ana Cristina Costa Gomes e Teresa Peralta, docentes da ESAD, e ao empenho de Patrícia Torres e de Mafalda Mendes, que acompanharam a organização desde o início. São igualmente credores dos nossos agradecimentos os alunos que durante os três dias do encontro asseguraram o acolhimento dos participantes e, de uma forma geral, todos quantos contribuíram para o êxito deste 3.º Colóquio de Artes Decorativas Portuguesas.

Conferência de Abertura

Inspirações eruditas em estuques decorativos portugueses

Isabel Mayer Godinho Mendonça

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA
Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD / FRESS
Instituto de História da Arte da FCSH / Universidade Nova de Lisboa
Bolseira da FCT

Inspirações eruditas em estuques decorativos portugueses – entre o tratado de Serlio e as gravuras flamengas

À semelhança do que aconteceu nas restantes artes decorativas em Portugal, a gravura europeia foi abundantemente utilizada como fonte de inspiração de muitas composições figurativas e ornamentais em estuque relevado e esgrafitado. Nos estudos que temos vindo a realizar sobre esta área ainda pouco investigada das artes decorativas portuguesas[1], pudemos constatar que os artistas se inspiraram mais ou menos fielmente em reproduções de modelos eruditos que então circulavam um pouco por toda a Europa.

Para a presente comunicação escolhemos alguns trabalhos notáveis do período maneirista, seguramente o menos estudado na evolução dos estuques ornamentais em Portugal. Analisaremos vários exemplos encontrados em tectos de igrejas de Lisboa e do Alentejo, levados a cabo entre a segunda metade do século XVI e os finais do terceiro quartel de Seiscentos, que se inspiraram claramente no conhecido tratado de arquitectura do bolonhês Sebastiano Serlio e nas gravuras de ornatos que ajudaram a divulgar os grotescos de inspiração clássica e a "obra de laço" de matriz ítalo-flamenga.

O tratado de Serlio, fonte de inspiração dos estuques decorativos entre os finais do século XVI e o início do último quartel do século XVII

O tratado de Sebastiano Serlio (Bolonha, 1475 / Fontainebleau?, entre 1553 e 1555), *De Architectura,* uma das fontes de inspiração recorrentes na arte de todos os tempos, está bem presente em diversos tectos estucados na região de Lisboa e em terras alentejanas, sobretudo as gravuras que ilustram o seu Livro IV[2].

Menos de meio século após a sua primeira edição, em 1537, já a obra circulava entre os mestres estucadores que exerciam o seu ofício em Portugal, que dela se serviam como um catálogo das decorações *à la page* executadas nas obras que lhes eram confiadas. Porventura recomendadas pelos arquitectos ou pelos encomendadores dos trabalhos (geralmente ordens religiosas, nos casos do sul do país que vamos referir), subsistem exemplos de ilustrações de Serlio reproduzidas em tectos de edifícios religiosos desde 1584 até 1673 (em ambos os casos, por coincidência, em conventos de Montemor-o-Novo), demonstrando uma

[1] Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "Um tecto quinhentista na capela-mor da igreja do convento de Santa Marta em Lisboa", revista *Monumentos*, Lisboa, DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais), nº 17, Setembro de 2002, pp. 124-131; *Dos Estuques do Palácio de Belém*, Lisboa, Museu da Presidência da República, 2005; "Estuques maneiristas em Portugal", em *A presença do estuque em Portugal do neolítico à época contemporânea – Estudos para uma base de dados*, Fórum Unesco, Universidade Lusíada / Câmara Municipal de Cascais, Maio de 2006; "Estuques decorativos em igrejas de Lisboa – A viagem das formas", I Ciclo de conferências para o estudo dos bens culturais da Igreja, *Formas de Religiosidade e Sacralidade nas Artes Decorativas Portuguesas*, Abril de 2007 (no prelo); "Estuques Decorativos no Centro e Sul de Portugal. Elementos para a sua caracterização", actas do *I Encontro sobre Estuques Portugueses,* Porto, Museu do Estuque / Museu Nacional Soares dos Reis, 2008, pp. 35-49; "Estuques em Palácios Setecentistas", colóquio *Os Interiores em Portugal*, Lisboa, Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Fevereiro de 2008 (no prelo); *Estuques Decorativos. A viagem das Formas (sécs. XVI a XIX),* Lisboa, Patriarcado de Lisboa, colecção "Arte nas Igrejas de Lisboa", 2009; "Os Estuques Decorativos no Palácio Fronteira e as oficinas de Lisboa na segunda metade de Setecentos", colóquio *Portugal, a Europa e o Oriente. Circulação de artistas, modelos e obras*, Lisboa, Palácio Fronteira, Março de 2010 (no prelo).

[2] S. SERLIO, *Regole generale di architettura sopra le cinque manière degli edifici cioè Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito,* Veneza, 1537. Serlio estudou em Roma e trabalhou em Bolonha, Roma, Veneza e na corte de Francisco I, em França. Mais do que a sua obra arquitectónica, foram os seus escritos que exerceram uma influência marcante. O Livro IV foi o primeiro a ser publicado, em 1537, dedicado a Ercole II d'Este, duque de Ferrara.

Figs. 1 e 1a – A abóbada da capela de Jesus, no convento de Santo António, em Montemor-o--Novo, e a gravura de Serlio que lhe serviu de inspiração.

Fig. 2 e 2a – A abóbada da nave da igreja de Nossa Senhora da Consolação, em Estremoz, com a correspondente gravura de Serlio.

persistência notável, durante quase um século, destes motivos decorativos aplicados em estuque.

O primeiro exemplo, sem excluir a possibilidade de casos anteriores, visto não ser exaustiva a lista que indicamos[3], encontra-se na igreja do **convento de Santo António,** de frades dominicanos, sagrada em 1584, cuja decoração estucada segue praticamente à risca as propostas para tectos reunidas no Livro IV de Serlio[4].

Os tectos, em abóbada de berço, de duas das capelas laterais da nave desta igreja conventual de Montemor-o-Novo, as capelas do Senhor Jesus, do lado da Epístola, e de S. João Baptista, do lado do Evangelho, são ornados com estuques de malhas geométricas, ambos com relevos a branco sobre fundo também branco: na primeira capela, octógonos alternam com cruzes gregas, interligados por hexágonos – uma composição inspirada numa das gravuras do fólio 350 (**figs. 1 e 1a**); na outra capela, quadrados alternam com hexágonos – uma adaptação de uma das gravuras do fólio 351.

Na abóbada de berço da capela-mor, de quatro tramos compartimentados por arcos torais em estuque, a composição é marcada pela repetição de uma malha geométrica, cujo motivo principal – uma cruz posta em diagonal – foi retirado do fólio 349 do Livro IV de Serlio. Aqui o branco alterna com o bege, tanto na malha geométrica como nos motivos avulsos que decoram o centro de algumas das cruzes: rosetas, quadrifólios, pequenas cartelas com enrolamentos, mascarões femininos com toucados, um muar, um animal quimérico (correspondendo à descrição do dragão: cauda de serpente terminada em arpão, garras e cabeça de crocodilo), cabeças de bode com fitas penduradas, cabeças com turbantes e ainda a cabeça do frade dominicano S. Pedro-o-Novo, mártir de Verona, com a espada do martírio cravada no crânio[5].

Finalmente, dispostos lado a lado, dois emblemas sem paralelo nas obras de estuque conhecidas em Portugal – que, segundo Túlio Espanca, constituem *uma provável alegoria a uma guilda dos construtores dominicanos*[6]: um escudo com um martelo, um compasso, uma colher e a letra "M" (de "Mestre"?) e um painel com uma inscrição incisa em alfabeto grego, que pode ser lida como: "se a obra for bem paga será bem alva" (**fig. 3**). Partindo da afirmação de Túlio Espanca e dado que

[3] No quadro de uma bolsa de pós-doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a autora prepara um inventário de estuques decorativos em Portugal (continental), em que serão recenseados e estudados os exemplos mais significativos desta arte até ao século passado.

[4] O convento foi fundado em 1559 por Brites de Negreiros e seu marido Manuel Fragoso, com a intervenção do provincial da ordem dos dominicanos em Portugal, frei Luís de Granada. Veja-se a ficha de inventário do IHRU (Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, ex-DGEMN) nº IPA PT040706040013 (no sítio da internet *www.monumentos.pt*), e ainda Túlio ESPANCA, "Vida, morte e ressurreição do mosteiro de Santo António de Montemor-o-Novo", em *A Cidade de Évora*, vol. 8, nº 56, Lisboa, 1967, e Julieta MARQUES, *Vozes do silêncio – Estudo sobre o convento de Santo António dos pregadores da Ordem Dominicana de Montemor-o-Novo*, 2005.

[5] Alguns destes elementos colheram inspiração nos grotescos renascentistas, que, como é sabido, incorporaram importantes contributos da linguagem ornamental esotérica presente nas gravuras do livro de Francesco COLONNA "*Hypnerotomachia Poliphili*" ("O sonho de Polifilo"), publicado em Veneza em 1499. Veja-se o artigo de Alain GRUBER "Les Grottesques", em *L' Art décoratif en Europe – Renaissance et Maniérisme* (dir. de Alain GRUBER), vol. I, pp. 193-273, ed. Citadelles et Mazenod, Paris, 1993.

[6] Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora,* 1975, p. 323.

Fig. 3 – O tecto da capela-mor da igreja do convento de Santo António em Montemor-o-Novo: lado a lado, um escudo com as insígnias dos mestres estucadores e um painel com a seguinte inscrição em alfabeto grego: "Se a obra for bem paga será bem alva"

os instrumentos de trabalho presentes no escudo se referem ao ofício de estucador, diríamos antes que se poderá tratar de uma divisa do ofício de estucador, afinal uma referência aos profissionais que realizaram a decoração do tecto.

Na **igreja do Espírito Santo,** em Évora, de padres jesuítas, pode ser detectada a adaptação de uma das gravuras do fólio 351 do Livro IV. Na sacristia nova, a malha geométrica em estuque composta por medalhões quadrados com volumosas rosetas é uma interpretação livre da referida composição de Serlio e serve de enquadramento a uma portentosa decoração pintada com cenas da vida de S. Francisco Xavier, a par de grotescos, ornatos auriculares e inovadores motivos de *chinoiserie* (**figs. 4 e 4a**). A sua construção, patrocinada por D. Maria de Alarcão, que doou uma avultada quantia para as obras, foi terminada em 1599[7].

A construção da **capela de Nossa Senhora da Conceição**, integrada no edifício do vizinho Colégio jesuítico, foi iniciada quatro décadas depois, em 1641[8], e nela continua presente a influência de Serlio. No pequeno templo, composto por uma nave e uma capela-mor rematada por cúpula e cupulim, o estuque relevado (hoje pintado com cores berrantes: verde alface, azul bebé e rosa vivo) cobre a abóbada de berço da nave sob a forma de uma malha geométrica estrelada que alterna com cruzes de quatro braços iguais, inspirada numa gravura do fólio 351 do mesmo Livro IV.

Numa outra cidade do distrito de Évora, em Estremoz, na **igreja de Nossa Senhora da Consolação**, também conhecida como igreja dos Grilos, encontramos na abóbada de berço da nave mais uma decoração em estuque que segue de perto um dos desenhos para tectos de Serlio, no fólio 350 do Livro IV: uma malha geométrica em estuque branco sobre fundo branco, onde se conjugam octógonos e pontas de diamante de base triangular. O estucador repetiu os círculos concêntricos inscritos nos octógonos e apenas substituiu os botões de enquadramento das figuras geométricas por pequenas rosetas (**figs. 2 e 2a**).

Um friso com enrolamentos, centauros e outras figuras híbridas – adaptação de uma das propostas para frisos do Livro IV de Serlio, no fólio 354 – percorre os lados maiores da nave, abaixo da abóbada.

[7] Veja-se a ficha de inventário do IHRU nº IPA PT040705210023. Cf. também Túlio ESPANCA, "A Igreja do Espírito Santo – sua fundação e originalidade na arte do barroco", *Cadernos de História e Arte Eborense*, XX, Évora, Livraria Nazareth, 1959, e José Alberto Gomes MACHADO, "As pinturas a fresco da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo de Évora", em *Barroco*, actas do II Congresso Internacional do Barroco, pp. 281-289, Porto, 2001.

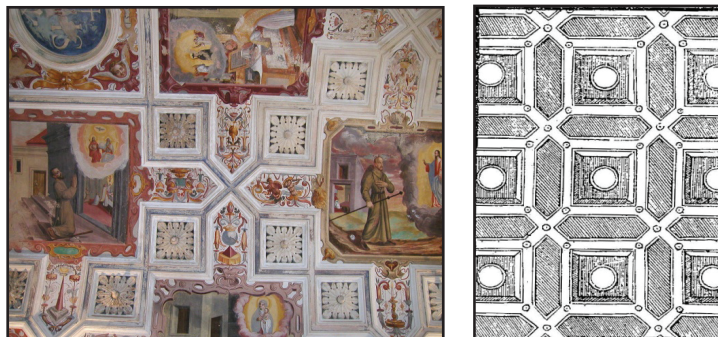
[8] Cf. ficha de inventário do IHRU nº IPA PT040705210023, cit., e Túlio ESPANCA, ob. cit.

Figs. 4 e 4a – Um trecho da abóbada da sacristia da igreja do Colégio do Espírito Santo, em Évora, e a gravura de Serlio em que se inspirou.

Fig. 5 e 5a – Parede lateral da sacristia da igreja do convento de S. Domingos de Benfica, em Lisboa: uma adaptação da gravura de Serlio.

Embora não sejam conhecidas as circunstâncias que envolveram a decoração estucada desta igreja é certamente anterior à chegada ao convento dos agostinhos descalços (os *grilos* que estão na origem da designação popular do templo), ocorrida durante o último quartel do século XVII. Segundo Túlio Espanca, os estuques da nave terão sido realizados em inícios do século XVII[9].

Em Lisboa, na sacristia da igreja do **convento de S. Domingos de Benfica**, a inspiração serliana é também visível, tanto na abóbada de berço (em caixotões quadrados intercalados por faixas rectangulares) como nos alçados, onde domina uma grelha geométrica com uma malha de linhas diagonais que convergem para um caixotão quadrangular central (**figs. 5 e 5a**). É óbvia a sugestão de duas das composições para decoração do referido Livro IV, dos fólios 347 e 352, respectivamente. Todos os elementos decorativos em estuque relevado branco sobre fundos coloridos, presentes nesta sacristia, devem ser contemporâneos da construção da igreja, ocorrida entre 1624 e 1632, durante o priorado do Padre Mestre Fr. João de Vasconcelos[10].

Finalmente, no **convento da Saudação** de Montemor-o-Novo, que pertenceu ao ramo feminino da Ordem de S. Domingos, uma malha de motivos geométricos em estuque relevado enquadra uma interessante decoração esgrafitada, nas abóbadas de berço da nave e no coro alto das freiras. Em ambos os locais são ainda visíveis cartelas com enrolamentos, indiciando as datas prováveis das respectivas obras: 1647 no coro alto e 1673 nas paredes da nave.

Na abóbada da nave encontramos uma malha geométrica transposta de um dos desenhos de Serlio do fólio 350: octógonos e cruzes gregas em alternância, com hexágonos nos espaços de ligação. Em lugar das decorações de grotescos sugeridas por Serlio, florões e outros ornatos vegetalistas revestem os octógonos e as cruzes. Do desenho do tratadista bolonhês mantêm-se apenas os pequenos botões que bordejam as figuras geométricas[11] (**fig. 6**).

[9] Cf. Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal* (...). Segundo este autor, no local existiu um primeiro edifício, sede de uma congregação de freiras clarissas, cuja construção foi vistoriada por Diogo de Arruda em 1520.

[10] Veja-se a ficha de inventário do IHRU nº IPA PT031106390046, onde está sintetizado o essencial da informação sobre este edifício.

[11] Os frisos que se sobrepõem ao revestimento azulejar, na parede onde se rasga o arco triunfal e no alçado do coro, mostram uma decoração esgrafitada com pares de animais quiméricos afrontados e com as caudas entrelaçadas (os mesmos que vimos na abóbada da capela-mor da igreja dos dominicanos em Montemor-o-Novo).

Na abóbada de berço do coro alto encontramos de novo um tema serliano, extraído do fólio 351: grandes quadrados alternando com hexágonos. Em vez dos motivos propostos pelo tratadista – grotescos e enrolamentos vegetalistas –, encontramos losangos inseridos dentro dos quadrados, decorados com medalhões. Os botões do desenho de Serlio foram também repetidos.

As decorações em estuque dos tectos da igreja e do coro alto terão sido realizadas durante uma campanha de obras tardia em relação à construção da igreja, ainda quinhentista, se tivermos em conta os cronogramas incisos no coro alto e na nave, respectivamente 1647 e 1673.

Embora os dois tectos em estuque, realizados com um intervalo de 26 anos, continuem a seguir de muito perto duas propostas extraídas do citado Livro IV, no trabalho mais recente, realizado em 1673, já é notória a utilização de uma linguagem decorativa barroca, de cariz popular, no preenchimento das figuras geométricas da composição serliana.

Fig. 6 – Abóbada da nave da igreja de Nossa Senhora da Saudação em Montemor-o-Novo. A gravura de Serlio que lhe serviu de inspiração é a mesma da Fig. 1a.

A influência dos desenhos e das gravuras de ornato renascentistas e maneiristas

A par das composições geométricas inspiradas nos conhecidos desenhos para tectos de Serlio, encontrámos numerosas decorações ornamentais de inspiração variada, dos grotescos e *candelabra* renascentistas à chamada "obra de laço", tão característica da linguagem decorativa maneirista.

Grotescos e "candelabra"

Com origem na Antiguidade Clássica, o motivo dos grotescos foi recuperado em Roma, em finais do séc. XV, com a descoberta das salas soterradas da *"Domus Aurea"*, o palácio de Nero sobre o qual se ergueram as termas de Trajano, após o incêndio que o arruinou em 64 dC. Os motivos decorativos das pinturas e dos estuques de relevo dessas salas [12] associavam de forma livre figuras híbridas, mascarões e pendurados, enrolamentos vegetalistas e *"candelabra"* – assim designados quando esses motivos decorativos se repetiam, em espelho, dos dois lados de um eixo central[13].

Na capela-mor da já referida **igreja de Nossa Senhora da Consolação** de Estremoz encontramos grotescos e *"candelabra"*, em estuque relevado branco sobre um fundo antracite, nos 64 caixotões da cúpula, criados pela intersecção de 16 nervuras radiais com quatro nervuras circulares concêntricas.

Nos 32 caixotões de menores dimensões estão representados emblemas soltos: pombas, flores, insectos, um ser híbrido e vários objectos (uma caixa, alguns vasos e até garrafas). Nos 32 caixotões de maiores dimensões estão figurados "*candelabra*" variados, onde simetricamente se articulam figuras híbridas, mascarões ou simples elementos decorativos com um eixo central composto por balaústres, vasos ou taças.

[12] As salas soterradas do palácio de Nero foram então consideradas grutas ("*grotte*") e os motivos decorativos nelas presentes como "grottesche", termo utilizado por Bramante no primeiro "guia turístico" da cidade de Roma, publicado em 1500.

[13] Sobre a origem e a composição destes motivos decorativos, cf. as entradas de Michèle BIMBENET-PRIVAT, "Rinceaux", e de Alain GRUBER, "Grottesques", em *L'art décoratif en Europe*, cit., pp. 115-189 e 193-273, respectivamente. Cf. também a utilização destes motivos nas artes decorativas portuguesas em Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "Renascimento e Artes Decorativas em Portugal – a linguagem decorativa e as suas fontes de inspiração", em *Renascimentos na Europa do Século XVI. Formas, Ritmos e Convergências,* Lisboa, Universidade Aberta, no prelo.

Além dos "*candelabra*", encontramos representações de vasos e taças (próximas de idênticos motivos utilizados no *plateresco*), duas figuras híbridas retiradas da linguagem dos grotescos, uma cartela de enrolamentos centrada por mascarão, e ainda os três animais simbólicos que identificam S. Marcos, S. Mateus e S. João (o leão, o touro alado e a águia) e o anjo que representa S. Lucas, dois de cada lado de um par de anjos ostentando uma coroa.

O caixotão onde se inscreve este par de anjos situa-se no eixo da tribuna do altar-mor, onde inicialmente se colocava a figura do orago, Nossa Senhora da Consolação, que era assim simbolicamente coroada (**fig.** 7).

Um friso com enrolamentos vegetalistas (que insolitamente se transformam em cabeças de animais) circunda inferiormente a cúpula, que, por sua vez, assenta em quatro trompas decoradas com conchas, também em estuque relevado.

Tanto os grotescos como os *candelabra* vão ser divulgados através das gravuras dos italianos Zoan Andrea, Giovanni Pietro da Birago, Giovanni Antonio da Brescia, Nicoletto Rosex da Modena e Agostino Musi, que rapidamente difundem esta linguagem decorativa por toda a Europa[14], enquanto se desenvolve nos Países Baixos um estilo muito original de grotescos, desvinculado das imposições clássicas e imbuído de elementos burlescos e caricaturais. Conjugando estas influências, uma gravura de um artista alemão, Daniel Hopfer, datada de 1526, estará porventura por trás das figurações dos *candelabra* da cúpula de Estremoz (**figs. 7a a 7d**).

A datação dos estuques da cúpula da igreja de Nossa Senhora da Consolação poderá remontar à segunda metade de Quinhentos ou mesmo ser anterior a essa data, a avaliar pela presença destes motivos decorativos ainda de índole renascentista. O conhecimento documental das origens deste templo associadas à comunidade de freiras clarissas que nele se instalaram ajudaria a determinar com maior rigor a datação desta rara decoração estucada[15].

É conhecida a associação simbólica dos "*candelabra*" – elementos conhecidos na Antiguidade clássica como "*thymaterion*" – à Ressurreição e à luz. Foi aliás dos numerosos sarcófagos da Antiguidade conhecidos na Roma renascentista que os artistas italianos absorveram esta linguagem decorativa inovadora para a época, ainda antes da descoberta da "Domus Aurea" e dos

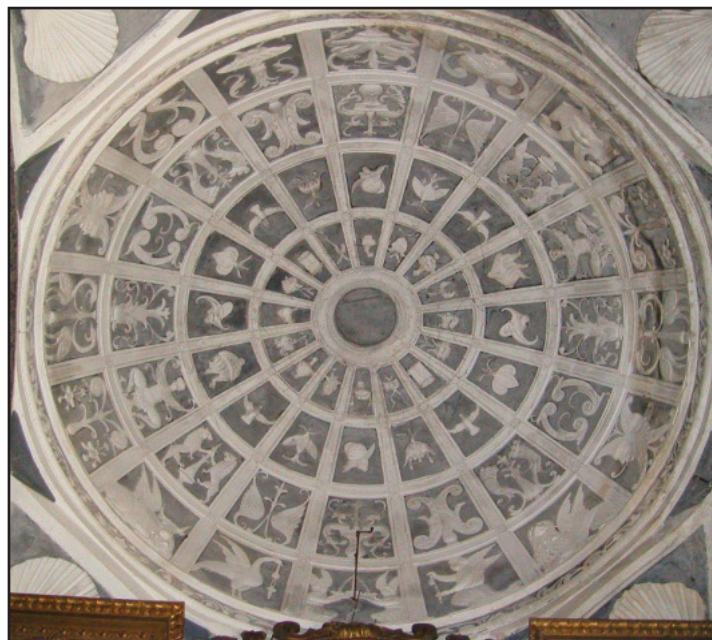
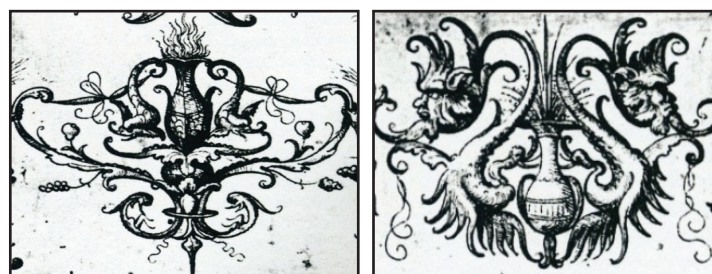
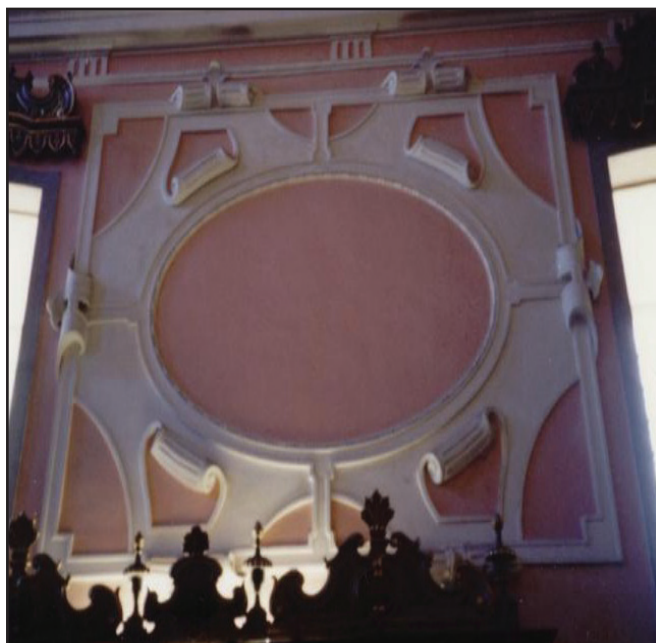



Fig. 7 – A cúpula da capela-mor da igreja do convento da Consolação, em Estremoz.

Figs. 7a a 7d – Pormenores dos caixotões da cúpula da capela-mor da igreja do convento da Consolação, em Estremoz, porventura sugeridos por um desenho e gravura de Daniel Hopfer, de 1526 (*em baixo*).

[14] Cf. *L'art décoratif en Europe*, cit.

[15] Cf. a nota 9.

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Figs. 8 e 8a – Cartelas em "obra de laço" no retrocoro da igreja do convento de S. Domingos, em Lisboa, e na capela de Nossa Senhora da Conceição, do Colégio do Espírito Santo, em Évora.

seus grotescos. A utilização dos "*candelabra*" nesta cúpula, em paralelo com os símbolos dos Evangelistas, não foi certamente casual, mantendo-se a conotação primitiva em ligação com o carácter salvífico das Sagradas Escrituras.

A "obra de laço"

Um outro ornato muito divulgado por toda a Europa a partir de meados do século XVI foi a "obra de laço", motivo decorativo de inspiração ítalo-flamenga[16]. Com origem provável nos pergaminhos e nos rolos que serviam de suporte a inscrições, este ornato, associado ao Maneirismo, foi desenvolvido em França na decoração do palácio de Fontainebleau (1528/1540) por Rosso e Primaticcio, artistas italianos, alunos de Giovanni da Udine, expressamente contratados para o efeito por Francisco I.

As grandes cartelas com os característicos enrolamentos, por vezes com faixas metálicas e pregaria (daí a designação de "*ferronerie*" também atribuída a estas composições), estão frequentemente associadas às figuras híbridas, mascarões e pendurados característicos dos grotescos[17].

A divulgação inicial destes ornatos deve-se às gravuras de António Fantuzzi, ainda na década de 1540. A estas sucederam-se, a partir da década seguinte, as gravuras publicadas em Antuérpia, sobretudo na oficina de Hieronimus Cock, a partir de desenhos de vários autores, que espalharam rapidamente por toda a Europa uma linguagem que ficou conhecida como ítalo-flamenga[18].

[16] Ornato designado noutras línguas europeias como "cuir" (francês), "rollwerk" e "beschlagwerk" (alemão) e "strapwork" (inglês).

[17] Veja-se a entrada de Margherita AZZI-VISENTINI, "Cuirs et Cartouches", em *L'art décoratif en Europe*, cit., pp. 349-431, e o nosso artigo "Renascimento e Artes Decorativas em Portugal (...)", sobre a utilização destes motivos nas artes decorativas portuguesas.

[18] Marie-Thérese Mandroux-França identificou mais de 220 exemplares oriundos das colecções dos conventos extintos e hoje depositados na Academia de Belas-Artes do Porto. Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^{e} au XVIII^{e} siècles : un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais», em *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª série, nº 1, Porto, 1983.

O gravador Hieronimus Cock (nascido entre 1507 e 1510 / falecido em 1570) foi proprietário da mais importante casa editora de Antuérpia, "In de Vier Winden"[19], que fundou por volta de 1550, após uma estada em Roma. Para ele trabalharam vários gravadores, que realizaram estampas a partir de desenhos de artistas de nomeada, quer italianos (Andrea del Sarto, Rafael, Bronzino, Da Vinci, etc), quer flamengos (Hans Vredeman de Vries, Maarten van Heemskerck, Franz Floris, Brueghel, etc.). Na sua casa foram publicadas muitas das gravuras de ornato que, transpostas para o estuque, quase sempre compondo cartelas mais ou menos complexas, decoram numerosos tectos em Lisboa e no Alto Alentejo, muitas vezes a par das composições geométricas inspiradas no tratado de Serlio. **(Figs. 8 e 8a)**

Na **igreja jesuítica de S. Roque**, em Lisboa, encontramos cartelas maneiristas no transepto e numa das capelas da nave, consagrada ao mesmo santo. A abóbada de berço da capela de S. Roque é decorada com cartelas sobre fundo colorido onde se destacam os enrolamentos, as bandas furadas e uma invulgar concha espalmada, servindo de enquadramento aos emblemas do orago (as pernas com a chaga e a cabaça). Na abóbada do transepto, as cartelas sobre fundo branco, com idêntica volumetria e espírito decorativo, são centradas por pontas de diamante ou por rosetas.

A decoração estucada terá acompanhado o revestimento azulejar policromo da capela de S. Roque, com idêntica linguagem decorativa, datado de 1584 e assinado por Francisco de Matos[20].

Na **igreja do convento de S. Domingos de Benfica**, atrás referido[21], merecem destaque as cartelas flamengas de grandes dimensões e volumetria acentuada (com enrolamentos e bandas furadas) nas paredes do retrocoro **(fig. 8)** e nos tímpanos sobre os altares laterais da nave, e ainda as cartelas menores com idênticos enrolamentos e bandas furadas, alternando com medalhões quadrados, na abóbada do retrocoro.

Na **sé de Portalegre** reúne-se um conjunto coeso de estuques maneiristas. Uma quadrícula geométrica idêntica repete-se simetricamente nas abóbadas de berço das seis capelas da nave, composta por cartelas de enrolamentos centradas por ovais ou por losangos, alterando com medalhões ovais ou redondos. As cartelas mostram centros lisos ou decorados com motivos inspirados nos grotescos (mascarões de rosto humano com toucados, por vezes com fitas enlaçadas e penduradas lateralmente, cabeças de carneiro ou mascarões expelindo frutos), com simples elementos decorativos (panos caindo de argolas e jarros) ou emblemáticos (o pano da Verónica, uma cruz, cabeças aladas de meninos e bustos de anjos). Os medalhões são centrados por rosetas e florões. O mesmo tipo de decoração em quadrícula geométrica, por vezes decorada, preenche os óculos que iluminam as capelas.

Todos os estuques relevados são brancos sobre fundo branco, à excepção dos estuques da primeira capela do lado da Epístola, cujas rosetas foram pintadas de castanho.

A decoração estucada das abóbadas das capelas laterais terá acompanhado a obra de arquitectura, que estava concluída em 1571. São conhecidos os nomes de dois mestres-de-obras que dirigiram a construção: Gaspar Mendes (de 1556 a 1558) e João Vaz (de 1570 a 1571)[22].

Um dos motivos que decoram as cartelas, uma cabeça alada de menino, é representado de forma peculiar, com uma das asas recolhida para caber no espaço que lhe foi reservado. A mesma atitude é assumida, em idêntica representação, nos plintos das colunas do retábulo-mor, comprovadamente da autoria do entalhador Gaspar Coelho, o que pode indiciar a sua intervenção em ambos os trabalhos[23].

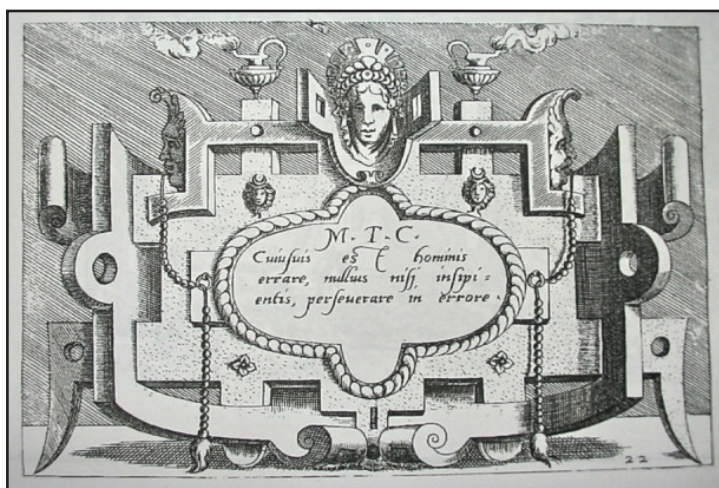
Na **igreja do Espírito Santo** de Évora, dos padres jesuítas, além do já referido tecto da sacristia nova, existem decorações em estuque na vizinha ante-sacristia: uma malha geométrica centrada por medalhões redondos e quadrados, em alternância, aplicada nos tramos da abóbada de berço, e duas volumosas cartelas de enrolamentos flamengos nos alçados laterais menores, idênticas às de S. Roque de Lisboa e de S. Domingos de Benfica. Este espaço, onde inicialmente funcionou a sacristia,

[19] "*Aos Quatro Ventos*", uma firma comercial que era um autêntico programa editorial. Sobre Hieronimus Cock, veja-se sobretudo Timothy RIGGS, *Hieronymus Cock (1510/1570), printmaker and Publisher in Antwerp – At the sign of the four winds,* Yale University, dissertação de doutoramento, 1971, e o catálogo da exposição que lhe foi dedicada, *In de Vier Winden*, Roterdão, Museu Boymans van Beuningen, 1988.

[20] Veja-se a ficha de inventário do IHRU nº IPA PT031106150012.

[21] Vide nota 3, *supra*.

[22] Veja-se a ficha de inventário do IHRU nº IPA PT041214090002.

[23] As cartelas flamengas presentes neste retábulo parecem ter-se inspirado nas gravuras de Antuérpia, que então circulavam em Portugal, como bem demonstrou Carla GONÇALVES, *Gaspar Coelho – Um escultor do maneirismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

Figs. 9 e 9a – O painel lateral maior do tecto escondido da capela-mor da igreja do convento de Santa Marta, em Lisboa, e a correspondente gravura de Hieronimus Cock, a partir de desenho de Benedetto Battini.

foi construído a par da igreja, terminada em 1574, sob a direcção do mestre Jerónimo de Torres[24].

Na **capela de Nossa Senhora da Conceição,** iniciada em 1621 dentro do vizinho Colégio dos jesuitas[25], a que também já fizemos alusão a propósito da inspiração no tratado de Serlio, encontramos na cúpula motivos geométricos idênticos aos da abóbada da ante-sacristia da igreja do Espírito Santo, e uma imensa cartela de enrolamentos flamengos e bandas furadas, de onde pendem festões, na parede fronteira ao altar **(fig. 8a)**.

O tecto da igreja de Santa Marta em Lisboa, um caso paradigmático de utilização de estampas ítalo-flamengas gravadas em Antuérpia

Um dos tectos estucados mais interessantes deste período chegou até aos dias de hoje escondido por trás de um outro tecto mais tardio, realizado na transição do século XVII para o século XVIII, na capela-mor da **igreja de Santa Marta**, em Lisboa.

A construção deste segundo tecto, em abóbada de aresta pintada de brutesco, acompanhou a criação de um recesso para inserção do novo retábulo de estilo nacional[26], mais profundo que o primitivo, ainda maneirista[27]. Na mesma altura, foi rasgada a estreita abóbada do vão onde se colocou o retábulo, de forma a permitir que a tela que cobria a tribuna deslizasse no sentido ascendente.

Foi através desse "rasgão" que se tornou possível entrever e fotografar o primitivo tecto estucado[28], em forma de masseira de planta rectangular, apoiada numa sanca moldurada.

[24] Veja-se a ficha de inventário do IHRU nº IPA PT040705210023.

[25] Idem.

[26] Tanto a pintura de brutesco como o retábulo foram pormenorizadamente descritos cerca de 1704 pelo autor anónimo da *História dos Conventos, Mosteiros e Casas Religiosas de Lisboa,* vol. II, Câmara Municipal de Lisboa, 1972. Da pintura restam apenas ténues vestígios e o retábulo foi transferido em 1904 para a capela-mor da igreja de Santo António do Estoril, onde ainda se encontra.

[27] O primitivo retábulo, realizado em 1584, enquadrava uma pintura que representava "Jesus em casa de Marta", do pintor Amaro do Vale, de que resta um estudo preparatório. Veja-se Vítor SERRÃO, "O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco – novos documentos e obras", em *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* 3ª série, nº 83, p. 19 e nota 50, Lisboa, 1977.

[28] O tecto foi fotografado pela equipa da DGEMN em 2002. Realizámos então uma investigação que conduziu ao artigo publicado na revista desta direcção-geral (cf. nota 1, *supra*).

Os cinco panos que o compõem – um rectilíneo, central, de forma rectangular, e quatro oblíquos, pentagonais – exibem painéis decorados com relevos em estuque, enquadrados por finas molduras também relevadas.

Os relevos, em estuque branco, destacam-se sobre um fundo que simula lioz bege. Os painéis são delimitados por bandas que imitam o mármore raiado de vermelho. Nas paredes laterais, até ao nascimento da abóbada de aresta, são ainda visíveis vestígios da decoração estucada das paredes – painéis geométricos enquadrados por molduras relevadas, alternando com faixas vermelhas marmoreadas.

Os cinco painéis da masseira são decorados com três composições ornamentais bastante eruditas (duas delas repetidas simetricamente nos panos oblíquos), centradas por elaboradas cartelas de obra de laço, que conjugam as bandas furadas e pregadas, enroladas nas extremidades, com pendurados de fitas, cordões e festões de flores e frutos, e diversos mascarões representados de frente e de perfil.

Faltam pedaços de dois mascarões, caiu o ornato central do painel rectangular (deixando à mostra os pregos que os fixavam ao suporte) e abriu-se uma fenda no pano oblíquo que se sobrepõe ao arco triunfal, prolongando-se pela parede da nave. No conjunto, porém, os estuques deste tecto, protegidos da acção do tempo e do homem, encontram-se bem preservados, com os relevos bem definidos e as cores dos fundos muito vivas.

A investigação que realizámos no fundo do cartório da igreja de Santa Marta, do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, hoje guardado na Torre do Tombo, conjugada com as informações já publicadas[29], permitiu-nos esclarecer algumas das questões relacionadas com as obras da igreja. Na origem do mosteiro esteve um recolhimento criado em 1571 para albergar as órfãs dos criados de D. Sebastião falecidos durante a peste que assolou Lisboa em 1569, transformado em mosteiro da ordem de Santa Clara a 23 de Setembro de 1577, por breve do papa Gregório XIII.

[29] Sobre a igreja de Santa Marta vide: José Mendes da Cunha SARAIVA, *Documentos da fundação do Convento de Santa Marta de Jesus em Lisboa*, Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1948; Vítor SERRÃO, ob. cit.; Maia ATHAYDE, "Igreja e Mosteiro de Santa Marta", em *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol. V, tomo 2º, Lisboa, 1975; Luísa CORTESÃO, "O antigo convento de Santa Marta – as intervenções em curso", revista *Monumentos*, nº 2, DGEMN, Março de 1995; e Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, ob. cit.

Figs. 10 e 10a – Um painel lateral menor do tecto da capelamor da igreja do convento de Santa Marta, em Lisboa, adaptado da gravura de Hieronimus Cock.

A congregação recebeu avultadas doações, entre as quais se destacou uma de 90 000 réis anuais realizada em 18 de Junho de 1588 por Helena de Sousa, filha do primeiro governador do Brasil, Tomé de Sousa, viúva de Diogo Lopes de Lima, vedor e sumilher de D. Sebastião, que, em troca da construção de um carneiro, se obrigou por escrito "*a fazer de novo a capella moor deste mosteiro de Jesus de santa marta pella traça que já está dada, e conforme a obra da dita capella se vai fazendo à sua própria custa e despesa*", comprometendo-se igualmente a realizar todas as reedificações necessárias e a contribuir com 1 000 réis de juros para custear as despesas de decoração da capela-mor – "*ornamentos, peças de prata e tudo o mais*".

As obrigações e os encargos assumidos pelas partes ficaram também perpetuados numa lápide ainda existente na capela-mor, sendo estipulado no contrato que as armas da doadora seriam colocadas sobre o arco triunfal e no interior da capela-mor (tal como veio a acontecer). Além da doação para a construção, Helena de Sousa prometeu entregar ao mosteiro 40 000 réis anuais em troca da abertura de uma porta de comunicação com as casas que possuía junto da capela-mor[30].

A 30 de Setembro do mesmo ano, Helena de Sousa fez ainda doação de 22 000 réis para a compra de umas casas que ficavam junto do mosteiro, sendo-lhe permitida, em contra-

[30] Direcção-Geral dos Arquivos / Torre do Tombo (DGARQ/TT), Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (AHMF), *Cartório de Santa Marta de Jesus*, cx. 152, documento 23.6.

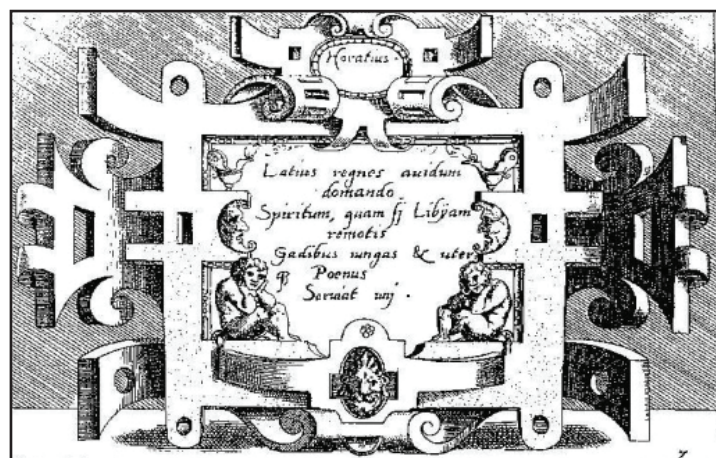
partida, a construção de "*uma caza em cima da samchristia do ditto mosteyro a modo de Tribuna, pera da ditta caza poder ver e ouvir missa*" [31].

A obra da capela-mor do novo templo (o mosteiro possuía uma outra igreja que servia ao culto desde o início do recolhimento), com risco do arquitecto régio Nicolau de Frias, foi iniciada em 1583 e dirigida pelo mestre pedreiro António Correia e pelo mestre carpinteiro Gonçalo de Lima. A esta obra diz certamente respeito um pormenorizado contrato, não datado, realizado entre os dois mestres, em que são estabelecidos os preços para as obras que vão realizar, comprometendo-se o mestre pedreiro a tudo fazer pela "*traça que o dito nicolao de frias tinha dado do dito mosteyro*" [32].

A 8 de Março de 1638 o mosteiro contratou com a irmandade de Nossa Senhora da Natividade a colocação do revestimento a azulejo dos dois alçados da capela-mor (padrão policromo de 12×12 cm), em troca da cedência à confraria da capela colateral do Evangelho[33]. Estes painéis, ainda existentes, vieram tapar o estuque de fundo liso, em tom amarelo, que hoje se pode apenas entrever.

A escolha da decoração a realizar no tecto em masseira da capela-mor terá sido, muito provavelmente, da responsabilidade do arquitecto Nicolau de Frias, não aparecendo nenhuma referência ao estucador ou estucadores que trabalharam na obra.

Como fonte de inspiração foram utilizadas três gravuras (de um conjunto de 28) realizadas na oficina de Hieronimus Cock, de Antuérpia, a partir de desenhos do artista florentino Benedetto Battini[34]. Estas gravuras são representações de cartelas eruditas, decoradas com "obra de laço", pendurados e elementos ornamentais retirados dos grotescos, servindo de enquadramento a inscrições em latim, com excertos filosóficos e moralizantes de autores latinos e gregos: Séneca, Cícero, Horácio, Salústio e Platão.

Na folha de rosto, onde é indicado o nome do autor dos desenhos e o "excudebat" de Cock, inscreve-se uma alusão à morte – "*Vigilate quia nescitis neque horam*" – e, em vez de fitas

Figs. 11 e 11a – O painel central do tecto escondido da capela-mor da igreja do convento de Santa Marta, em Lisboa, copiado com adaptações desta gravura de Hieronimus Cock.

---

[31] Idem, cx. 145, documentos 71-10 a 12. Assim se explica o entrosamento entre o actual palácio do conde de Redondo e a capela-mor da igreja de Santa Marta, bem como o parentesco formal dos dois edifícios, cuja construção deve ter prosseguido em paralelo.

[32] Idem, cx. 154, documento 70.39. A construção da nave, pelo seu lado, foi iniciada apenas em 1612 e seguiu um projecto de Pedro Nunes Tinoco que, a 15 de Fevereiro de 1616, assinou o contrato da obra da pedraria do corpo da igreja, do coro e do antecoro com três mestres pedreiros: Miguel Fernandes, Jerónimo Dias e Pedro Domingues. Vítor SERRÃO, ob. cit., documento 1, pp. 45 a 50.

[33] DGARQ/TT, AHMF, *Cartório de Santa Marta de Jesus*, cx. 182, documento 89.3.

[34] Existem exemplares destas estampas na Biblioteca Pública Municipal do Porto, inseridas no *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma* (Y-14-16). As gravuras aqui utilizadas foram reproduzidas a partir do conjunto gravado de H. Cock existente na Bibliothèque Royale Albert I (Albertine), em Bruxelas, e são identificadas pela numeração original.

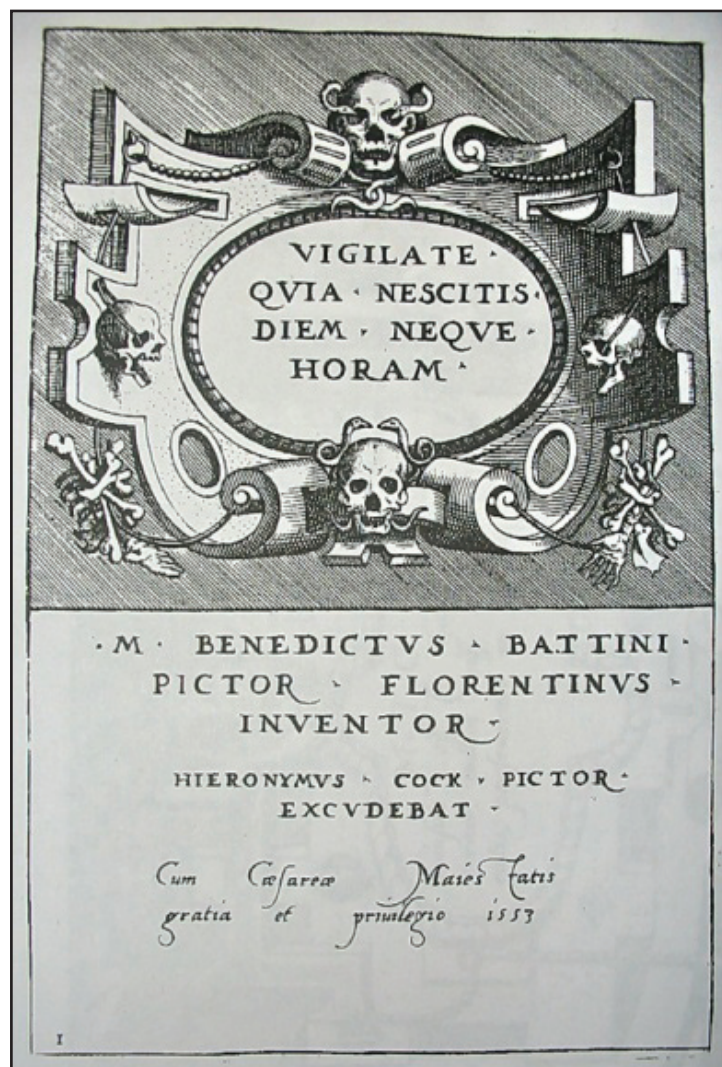



Fig. 12 – A folha de rosto do álbum de Hieronimus Cock, cujas gravuras serviram de inspiração para os estuques do tecto da capela sepulcral de Helena de Sousa, na capela-mor da igreja do convento de Santa Marta, em Lisboa.

e festões, estão representadas caveiras com vermes e pendurados feitos de tíbias, costelas e outros ossos[35] (**fig. 12**).

A gravura nº 22 serviu de inspiração quase fiel aos painéis dos panos oblíquos dos lados maiores da masseira. Só as urnas de remate têm uma forma diferente, enquanto os pequenos mascarões e florões que rodeiam o medalhão central foram substituídos por pregaria (**figs. 9 e 9a**).

Os painéis dos lados menores inspiraram-se em parte na cartela do lado esquerdo da gravura nº 10, repetindo a máscara feminina com o cesto de frutas à cabeça e as tranças furando as bandas laterais, os festões de frutos pendurados e os mascarões de perfil soprando fitas; a diferença reside no medalhão central, quadrilobado, inspirado no da gravura nº 22, e na substituição da máscara inferior por uma concha (**figs. 10 e 10a**).

Finalmente, o painel central do tecto inspirou-se na gravura nº 7, repetindo simetricamente a composição do seu eixo maior, mas mantendo o mascarão zoomórfico e introduzindo fitas, acantos e um medalhão central que não existiam na gravura (**figs. 11 e 11a**).

As alterações introduzidas nos painéis do tecto foram impostas pela adaptação a um espaço diferente, de forma pentagonal – o que se torna especialmente notório nas composições dos panos oblíquos dos lados menores, onde o medalhão quadrilobado substituiu o medalhão oval, enquanto foram alargadas as tranças do mascarão feminino e as bandas enroladas que o ladeiam. O mesmo aconteceu no painel rectilíneo central, onde era necessária uma composição simétrica que não existia em nenhuma das gravuras.

Os desenhos de Benedetto Battini (a única obra conhecida deste artista[36]) foram realizados durante a estada de Hieronimus Cock em Roma (antes de 1550) e gravados em 1553 em Antuérpia. A presença de um conjunto das gravuras de Cock na Biblioteca Pública Municipal do Porto, oriundo do convento de Santa Cruz de Coimbra, prova que a obra deste impressor foi conhecida em Portugal. Não é de excluir que, para a sua divulgação entre nós tenha contribuído Cristophe Plantin, um outro famoso editor de Antuérpia que teve contactos com a Península Ibérica e com quem Cock manteve relações comerciais[37].

A inspiração directa dos painéis deste tecto nas três gravuras realizadas por Cock a partir dos desenhos de Benedetto Battini revela um encomendador erudito e atento às últimas novidades artísticas da Europa. Embora na transposição das gravuras para a superfície estucada se tenham perdido os valores filosóficos e moralizantes nelas enunciados, a sua utilização numa capela

[35] A última gravura representa uma das marcas do impressor, acompanhada de quadras picarescas em flamengo, alusivas ao seu nome (“Cock”, hoje “kok” = cozinheiro).

[36] Cf. THIEME-BECKER, *Allgemeines Kuenstler Lexikon* (…), vol. III, 1909, e SAUER, *Allgemeines Kuenstler Lexikon* (…), vol. VII, 1993.

[37] Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, ob. cit., pp. 152 e 153, nota 22.

sepulcral não foi certamente arbitrária e poderá ter tido em conta a função a que o espaço se destinava: a de última morada de Helena de Sousa, a mecenas da obra da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Marta de Jesus.

******

A análise dos estuques maneiristas em igrejas de Lisboa e do Alentejo permitiu-nos constatar uma utilização sistemática de algumas das fontes de inspiração mais eruditas da época, das ilustrações do Livro IV do tratado de Serlio a gravuras soltas ou inseridas em álbuns gravados na Alemanha e nos Países Baixos, nomeadamente na oficina de Hieronimus Cock, em Antuérpia.

Estas decorações foram realizadas ao longo de mais de um século, entre a segunda metade de Quinhentos (data provável dos estuques da cúpula da igreja de Nossa Senhora da Consolação em Estremoz) e 1673 (data da decoração da nave da igreja da Saudação), oscilando entre os clássicos "*candelabra*", associados aos grotescos ítalo-flamengos, e uma composição tardia ainda de matriz serliana, preenchida por elementos decorativos que já indiciam os novos rumos do Barroco.

Capítulo I

Gravura, azulejo e outras cerâmicas: fonte de inspiração, cópia ou reinvenção?

Ana Paula Rebelo Correia
Ana Mântua
Rosário Salema de Carvalho
Maria Alexandrina Costa
Diana Santos
Joaquim Eusébio
José Meco
Pedro Bebiano Braga
Cristina Neiva
Ana Margarida Portela

ANA PAULA REBELO CORREIA
ESAD / FRESS
Instituto de História da Arte da FCSH / Universidade Nova de Lisboa

A Gravura europeia e o estudo iconográfico da azulejaria portuguesa

Resumo

A história do azulejo em Portugal é, na sua simplicidade, extremamente complexa, encerrando um manancial de vivências e memórias, que durante muito tempo foi apreciado apenas pela sua incontestável força decorativa. É um dado adquirido que o quadrado de barro vidrado que conhecemos como "azulejo", foi ao longo dos séculos assimilando estéticas, técnicas, modos de aplicação, de origens tão longínquas quanto diversas. Produzido em Portugal a partir do século XVI, o azulejo vai sintetizar todo este saber adquirido ao longo de séculos, integrando-se na arquitectura com uma intuição e sensibilidade de inegável originalidade, sobretudo se pensarmos que temos pouquíssima informação sobre o processo técnico de produção de azulejos para o revestimento de grandes superfícies. Como se projectava um desenho para revestir uma cúpula de azulejo? Em que suporte se pintavam os milhares de azulejos destinados a painéis de grandes dimensões? Como se calculavam as medidas exactas do revestimento, sabendo que o azulejo "cru" é sempre um pouco maior que o azulejo após cozedura? Tudo isto são questões às quais respondemos evocando a "intuição" dos pintores ceramistas, o seu talento para a aplicação do revestimento cerâmico à escala monumental da arquitectura, ou sugerindo outras hipóteses que, na realidade, nunca nos dão a resposta concreta à pergunta. Paralelamente a estas questões que permanecem por resolver, há outra área do maior interesse para o estudo do azulejo em Portugal: a sua iconografia.

Quando nos confrontamos com as representações narrativas que preenchem o interior de espaços religiosos, ou que se desenrolam em silhares, na arquitectura civil residencial, raramente pensamos que o pintor ceramista que "lê" o espaço que vai ter que revestir, que entende com tanta sinceridade e sensibilidade a relação profunda entre a arquitectura e a aplicação da sua "pele" cerâmica, não tem, sobretudo entre o século XVII e o primeiro quartel do séc. XVIII, qualquer formação académica. Não frequenta academias de arte, não viaja, não integra a elite cultural. É claro que há algumas excepções, mas, em geral, o pintor de azulejo é um artesão que, frequentemente, não sabe ler nem escrever.

Como se concebem então programas iconográficos tão vastos, orientados para temas específicos? De onde vêm as centenas de motivos ornamentais que vão constituir a gramática decorativa que pauta cronologicamente a azulejaria portuguesa durante praticamente dois séculos? Na realidade, o pintor de azulejos trabalha a partir de modelos gráficos, ou seja de gravuras, que transforma, adapta, ou reproduz tal e qual. A sua transformação em imagens de grandes dimensões, a própria pintura cerâmica, a textura do barro vidrado, completam esta metamorfose da imagem. Com base em elementos de diversas gravuras, o pintor de azulejo recria novas composições que adquirem um estatuto de "invenção", de composição autónoma.

Nos últimos anos são vários os investigadores que se têm dedicado à pesquisa das fontes de inspiração no azulejo português, seguindo um caminho traçado por trabalhos pioneiros de referência como a obra de Santos Simões ou os incontornáveis estudos sobre gravura europeia de Marie Thérèse Mandroux-França. Actualmente, pode afirmar-se que a produção azulejar nacional, do século XVI ao século XVIII, mesmo durante o fasto período joanino e a "produção dos mestres", é indissociável do conhecimento da gravura europeia.

Esta pesquisa, tem uma abrangência muito mais vasta do que a simples "comparação" de imagens. O conhecimento da gravura europeia e a sua relação com a produção de azulejos e consequentemente de imaginários com diversas iconografias, levam-nos à descoberta de uma forma de cultura visual que nos revela o conhecimento de obras gravadas de referência na Europa, e nos confronta com uma reflexão sobre o universo cultural e artístico dos nossos pintores ceramistas.

O azulejo é dos patrimónios artísticos que mais tem sido destruído ao longo dos últimos anos. Roubado, mutilado, transformado em "quadros", disperso no comércio, retirado do local de origem e aplicado posteriormente em espaços nos quais nem sempre se integra, ou simplesmente deixado ao abandono, são centenas, os conjuntos de azulejo que vão perdendo o seu significado de origem, que deixam progressivamente de ser entendidos como uma "história", como um espaço narrativo. O silhar de um salão nobre, com um episódio da mitologia clássica, ou uma cena bíblica, pode ser desmembrado e colocado em vários painéis em salas de menores dimensões, desaparecendo por completo o significado que, na origem, o caracterizava.

O conhecimento da gravura europeia é imprescindível para o estudo do azulejo em Portugal na sua vertente iconográfica. É evidente que é fundamental ter sólidas bases de iconografia, mas, no âmbito específico do azulejo, a gravura é muitas vezes a "chave" de leitura iconográfica que vai permitir ao restaurador, por exemplo, reencontrar o significado de origem de um painel, ou deixar ao investigador um campo de reflexão paradoxal: haverá uma preocupação de erudição neste programa azulejar, ou será apenas a cópia de uma série de gravuras sem qualquer relação umas com as outras?

Na nossa comunicação, que será apenas uma introdução para este primeiro dia do III Colóquio de Artes Decorativas da ESAD / FRESS, totalmente dedicado à cerâmica e ao azulejo, apresentaremos vários exemplos que justificam o conhecimento da gravura europeia como elemento indispensável para o estudo do azulejo em Portugal do século XVI ao século XVIII.

ANA MÂNTUA
Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves

O painel de Nossa Senhora da Vida: fontes e contaminações iconográficas

Resumo

O painel de azulejos intitulado Nossa Senhora da Vida, pertencente à capela do mesmo nome, instalada na já desaparecida Igreja de Santo André, em Lisboa, tem sido objecto, ao longo dos tempos, da curiosidade de muitos historiadores e olisipógrafos, em grande parte, motivados pelas circunstâncias e percurso da obra.

No entanto, e apesar da atribuição a Marçal de Matos (c.1580) através de comparações com outras produções azulejares da época, o painel, nunca foi objecto ou tema de um estudo iconográfico que permitisse situar e/ou identificar a sua ou as suas fontes iconográficas. Pretende-se, nesta apresentação, realizar um cruzamento das fontes iconográficas europeias que serviram de base a outras Adorações dos Pastores suas contemporâneas, nomeadamente, a pintura mural existente no refeitório dos frades do Mosteiro dos Jerónimos, atribuída por Vítor Serrão a António Campelo, com base numa gravura de Cornelis Cort, de 1568, realizada, por sua vez, a partir de uma pintura do italiano Marco del Pino.

ROSÁRIO SALEMA DE CARVALHO
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões

A iconografia das *obras de misericórdia* em Arraiolos. Azulejos e gravuras [1]

Parafraseando o texto de apresentação deste colóquio, o imaginário das Artes Decorativas Portuguesas "está profundamente ligado a uma cultura visual marcada pela circulação da gravura europeia, que constitui uma inesgotável fonte de inspiração" para os artistas.

O azulejo não foi estranho a este processo, recorrendo preferencialmente à gravura na organização das suas composições, mas utilizando-a de uma forma livre, adaptando escalas, retirando ou juntando figuras, simplificando ou complexificando cenários, invertendo as imagens, entre muitas outras opções. Reconhecer esta pluralidade de entendimentos da gravura implica aceitar e destacar o carácter inventivo dos artistas nacionais e a sua capacidade de interpretação e adaptação aos espaços arquitectónicos, para os quais conceberam revestimentos, por vezes, absolutamente excepcionais, que ultrapassavam, em muito, a mera transposição das pranchas.

No caso da Misericórdia de Arraiolos, a descoberta das gravuras e a sua análise, durante a qual se identificaram alterações significativas em relação ao modelo gravado, permitiu não apenas perceber melhor o modo de trabalhar dos pintores de azulejo setecentistas mas também propor uma interpretação para os painéis de azulejo, contextualizando-os face ao programa da própria igreja alentejana e, principalmente, face à iconografia das *obras de misericórdia* em Portugal no século XVIII.

Todavia, e uma vez que abordar a definição das *obras de misericórdia*, assim como a sua evolução, enunciado e contexto imagético são temas que não cabem num artigo desta natureza, começamos por referir, ainda na introdução, algumas das ideias que consideramos fundamentais e estruturantes sobre o assunto, passando de seguida ao estudo da Misericórdia de Arraiolos. O problema que se coloca na leitura iconográfica deste templo pode condensar-se na seguinte interrogação: o programa azulejar foi pensado para reflectir a prática efectiva das *obras* na Misericórdia de Arraiolos ou é apenas, e tal como nas suas congéneres, uma representação das *obras de misericórdia* num sentido moralizador e ideológico? A parte final deste artigo procura esclarecer esta questão evocando os conceitos explicitados ao longo do texto bem como a análise da obra e da documentação, recorrendo, de forma muito particular, às gravuras identificadas como fonte gráfica de parte deste conjunto azulejar.

Obras espirituais
Ensinar os simples
Dar bom conselho a quem o pede
Castigar com caridade os que erram
Consolar os tristes e os desconsolados
Perdoar a quem nos errou
Sofrer as injúrias com paciência
Rogar a Deus pelos vivos e pelos mortos

Obras corporais
Remir os cativos e visitar os presos
Curar os enfermos
Cobrir os nus
Dar de comer aos famintos
Dar de beber aos que têm sede
Dar pousada aos peregrinos e pobres
Enterrar os finados

Entende-se por Misericórdia a *virtude moral que desperta a compaixão pelo próximo e procura minimizar a sua miséria*[2]. Na

[1] O presente artigo decorre da dissertação de mestrado intitulada ... *Por amor de Deus – Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.

[2] Definição próxima da de Santo Agostinho, partilhada por São Tomás de Aquino. Cf. Santo AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, Livro IX, capítulo V. A edição que se utiliza é a tradução de J. Dias Pereira, Lisboa, Funda-

sua origem latina, *Misericordia* é a capacidade de se comiserar, de ser solidário com a desgraça alheia. É, essencialmente, ter compaixão, ou ser solidário com a Paixão do outro. Como tal, as *obras de misericórdia* surgem associadas ao Juízo Final mas também à Paixão de Cristo, na medida em que Jesus morreu na cruz para redimir a Humanidade, constituindo as *obras* actos essenciais na redenção de cada um.

Esta ideia encontra fundamento na célebre passagem do Evangelho de São Mateus (Mt 25, 35-36) em que as *obras* surgem enunciadas como um todo, isto é, como um programa ideológico a cumprir, directamente relacionado com o dia do Juízo e com a Salvação:

> *"Porque tive fome e deste-me de comer, tive sede e deste-me de beber, era peregrino e recolheste-me, estava nu e deste-me que vestir, adoeci e visitaste-me, estive na prisão e foste ter comigo".*

Criou-se, assim, uma correlação entre a Misericórdia exercida pelo homem a favor do seu semelhante, e aquela que Deus exercerá sobre cada um no dia do Juízo Final, tendo a Igreja conferido grande peso às *obras de misericórdia* enquanto instrumentos de Salvação, exortando ao seu cumprimento desde os primeiros tempos do Cristianismo, numa perspectiva que o Concílio de Trento veio acentuar, ao colocar as *obras* no centro da questão da Salvação[3].

Privilegiando inicialmente a vertente corporal a que acresceu, mais tarde, a espiritual, o enunciando das *obras* foi finalmente definido por São Tomás de Aquino, que fixou esta dualidade corporizando-a em sete obras espirituais e sete corporais. Uma vez fixado, o enunciado não deveria ter sido objecto de alterações. No entanto, o que aconteceu foi precisamente o contrário, registando-se variantes quer ao nível do texto quer ao nível da ordem pela qual as *obras* eram expressas. Estas cambiantes, que no caso do programa iconográfico de Arraiolos vão revelar-se fundamentais, dizem respeito à redacção das *obras* referentes aos cativos, presos e doentes. Determinados textos referem apenas os cativos, outros só os presos e muitos deles apresentam os doentes em conjunto com os encarcerados. A criação da Misericórdia de Lisboa, em 1498, seguida da fundação de tantas outras um pouco por todo o país, contribuiu, em muito, para a fixação de um enunciado comum a estas confrarias, que era reproduzido nos seus Compromissos e que, em última análise, constituía o fundamento da sua acção. Todavia, a crescente especialização das mesmas acabou por conduzir, a partir do último quartel do século XVI, ao desaparecimento do texto das catorze *obras* destes documentos normativos.

A evolução e discussão em torno das *obras de misericórdia* tiveram, naturalmente, reflexos na arte, multiplicando-se as representações deste tema, de forma isolada ou em conjunto. Em Portugal, os mais antigos exemplos hoje conhecidos, e em número reduzido, remontam apenas ao século XVI, crescendo na centúria seguinte e conhecendo uma grande difusão no século XVIII, situação que difere muito das principais nações europeias, onde este género de imagens era bastante anterior e onde já se haviam definido linhas iconográficas gerais que determinaram, em grande medida, as opções dos artistas nacionais.

Tal facto encontra possíveis explicações na institucionalização do tema da Virgem do Manto que, depois do alvará régio passado por Filipe II em 1627, se tornou a imagem identitária das misericórdias, perdendo assim a sua dimensão moral, a partir de então transferida para as representações das *obras de misericórdia*. A esta ideia, já defendida por Joaquim Oliveira Caetano[4], acresce a difícil situação financeira partilhada por boa parte das Misericórdias do país, a braços com a crescente complexidade da administração, a cada vez maior burocratização da caridade, os problemas de má gestão dos bens e de corrupção, afastando as elites destas instituições[5]. Entre as

ção Calouste Gulbenkian, 1995; São Tomás de AQUINO, *Suma Teológica*, questão 30, artigo 1. A edição que se utiliza é das Edições Loyola, 2004.

[3] Ralf van BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18.Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 1998, pp. 85-88. No capítulo XVI da sessão n.º VI de 13 de Janeiro de 1547, refere-se que a recompensa das boas obras é a misericórdia de Deus e, consequentemente, a Salvação, ideia igualmente expressa nos cânones XVI e XXXII. No mesmo sentido, o cânone XIII sobre a Penitência (Sessão XIV de 25 de Novembro de 1551) aponta a esmola, a oração e as boas obras como forma de remissão dos pecados.

[4] Joaquim Oliveira CAETANO, "Sob o Manto Protector – para uma iconografia da Virgem da Misericórdia", *Mater Misericordiae*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Livros Horizonte, 1995, pp. 14-51.

[5] Cf. entre muitos outros, Laurinda ABREU, *Memórias da Alma e do Corpo – A Misericórdia de Setúbal na Modernidade*, Viseu, Palimage Editores, 1999; Maria Marta Lobo de ARAÚJO, *Rituais de Caridade na Misericórdia de Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)*, Ponte de Lima, Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima, 2003; Manuel de Oliveira BARREIRA, *A Santa Casa da Misericórdia de Aveiro Pobreza e Solidariedade 1600*-1750, Dissertação de Mestrado em História Moderna, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995; Américo Fernando da Silva COSTA, "A Misericórdia de Guimarães: crédito e assistência (1650-1800)", *Cadernos do Noroeste*, vol. 11, n.º 2, Braga, Centro de Ciências Históricas e Sociais da Universidade do Minho, 1998, pp. 147-168; Américo Fernando da Silva COSTA, *A Santa*

possíveis estratégias de recuperação de prestígio e confiança então adoptadas, pensamos poder identificar uma forte ligação à imagem, na qual se integra a representação das *obras de misericórdia,* preferencialmente em azulejo, mas também noutros suportes.

Dos dezasseis conjuntos azulejares existentes, e directamente entendidos enquanto *obras de misericórdia*, são vários os que reproduziram episódios bíblicos (fundamentando assim estas acções caritativas), enquanto outros optaram por retratar as catorze *obras* através de imagens do quotidiano.

No nosso país, a primeira via iconográfica referida, mais tradicional, surge muito vincada na primeira metade do século XVIII. Todavia, a partir de meados da centúria, observam-se sintomas de mudanças, principalmente ao nível da preferência por temas contemporâneos na representação das *obras*, facto que coincidiu com uma tendência para a secularização da assistência que só seria efectivada muito posteriormente. O programa iconográfico de Arraiolos, aplicado em 1753, encontra-se precisamente nesta charneira. Nas páginas seguintes procuramos revelar como a descoberta das gravuras permitiu acentuar e corroborar a ideia de que, nesta cidade alentejana, a opção pelo quotidiano foi assumida de forma consciente.

A Misericórdia de Arraiolos e a longa campanha decorativa do século XVIII

Não se conhece, ao certo, a data da fundação da Misericórdia de Arraiolos, mas o mais antigo documento que se lhe refere remonta a 14 de Abril de 1524[6]. A sua primeira sede foi a capela da irmandade do Espírito Santo, local onde se manteve até à construção da nova igreja, situada num local privilegiado da vila, junto aos órgãos de poder, como convinha e como foi apanágio destas confrarias[7]. As obras, iniciadas em 1585-1586[8], contaram com o apoio do Duque de Bragança, D. Teodósio II, que disponibilizou alguns dos artistas que para ele trabalhavam, quer ao nível de pedraria quer ao nível da decoração do interior, destacando-se, deste último grupo, o pintor do retábulo, certamente André Peres[9].

Fig. 1 – Perspectiva geral do interior

Já no decorrer do século XVIII, a igreja beneficiou de sucessivos melhoramentos e, a partir de meados da centúria, de uma longa campanha de renovação decorativa do interior, distinguindo-se, como obras de maior vulto, o revestimento azulejar do corpo do templo e toda a intervenção na capela-mor (**Fig. 1**).

Casa da Misericórdia de Guimarães 1650-1800: caridade e assistência no meio vimaranense dos séculos XVII e XVIII, Dissertação de mestrado em História das Instituições e Cultura Moderna e Contemporânea, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1999.

[6] José Pedro PAIVA, Isabel dos Guimarães SÁ (coordenação científica), *Portugaliae Monumenta Misericordiarum Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, p. 275, cita ASCMA, Doc. N.º 18 (1524-1531), fl. 1-2v, publicado por IDEM, *Ibidem*, n.º 219, pp. 367-368. Para outras perspectivas consultar J. H. da Cunha RIVARA, *Memórias da Villa de Arrayolos*, parte I, Arraiolos, 1979, p. 130 ou ainda José Cipriano da Costa GOODOLPHIM, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, p. 173.

[7] Documento citado por J. H. da Cunha RIVARA, *Op. Cit.*, p. 130. Sobre a escolha dos locais para a implantação das igrejas da Misericórdia veja-se Rafael MOREIRA, "As Misericórdias: um património artístico da humanidade", *500 anos das Misericórdias Portuguesas*, Lisboa, Comissão para as Comemorações dos 500 Anos das Misericórdias, 2000, pp. 135-164.

[8] Túlio ESPANCA, "Arraiolos", *A Cidade de Évora*, n.º 51-52, Évora, Boletim da Comissão Municipal de Turismo de Évora, 1968, p. 123, refere que as obras tiveram início em data próxima de 1580. Graças aos estudos recentes de Vítor SERRÃO, "Uma obras desconhecida do pintor maneirista André Peres: as tábuas do antigo retábulo da Misericórdia de Arraiolos", *Callipole Revista de Cultura*, n.º 5/6, Vila Viçosa, Câmara Municipal de Vila Viçosa, 1997/1998, pp. 123-140, foi possível determinar com maior exactidão a cronologia da edificação da igreja, acompanhando as despesas realizadas pela Confraria através dos Livros de Receitas e Despesas subsistentes.

[9] Vítor SERRÃO, *op. cit.*, 1997/1998, p. 137.

Os painéis de azulejo da nave e do transepto foram aplicados em 1753, conforme o indica a cartela pintada sobre o guarda-vento e a documentação entretanto compulsada veio confirmar[10]. Do mesmo ano é o empréstimo contraído pela Misericórdia ao capitão Estevão Vaz Mendes, a fim de poder liquidar o montante que ainda devia a Joaquim Gomes, mestre azulejador morador na cidade de Lisboa[11]. Este compareceu perante a Mesa no mesmo dia 13 de Dezembro de 1753, recebendo a parcela final do valor que lhe era devido[12]. Através deste último documento ficamos a saber que Joaquim Gomes recebeu pela totalidade da obra de azulejo 551 718 rs, dos quais 144 000 rs no dia do ajuste[13], e numa outra vez 73 420 rs, pelo que o último pagamento importou em 334 298 rs[14]. A tais importâncias equivaleram 11 426 azulejos finos (pagos a 38 000 rs) e 5 332 de menor qualidade (pagos a 19 200 rs)[15]. Para além das despesas já mencionadas, o mesmo *Livro de Contas* regista uma série de custos ligados à obra do azulejo, como os encargos "*com hum official que veio de Lixboa pera os azolejos de hida e vinda e estada seis e quatrocentos*"[16], "*com Francisco borralho de trazer duas cargas de azolejo de Lixboa e mariolas dois mil e quatro centos e outenta reis*", com cordas e vassouras[17], ou com o "*alugel da cama dos mestres do azolejo sette mil e duzentos*" réis[18]. Estas informações revestem-se de especial interesse por revelarem uma série de pormenores relativos ao processo de colocação dos azulejos, entre os quais a permanência em Arraiolos de Joaquim Gomes e dos seus ajudantes. As verbas seguintes apontam outros gastos também relacionados, como as "*luuas*"[19] dadas ao "*mestre da obras*", o mestre pedreiro que trabalhou na igreja cinquenta e quatro dias, e os serventes por cento e dois dias e meio de lavor, o que nos dá uma ideia do estaleiro montado para "*a obra do azolejo*". Infelizmente, o nome do azulejador não é referenciado em qualquer outra documentação conhecida, não surgindo, como tal, associado a nenhuma oficina.

Sem assinatura visível, e sem documentação que comprove a sua autoria, estes azulejos têm vindo a ser atribuídos a Policarpo de Oliveira Bernardes[20], pintor que continuou a oficina do seu pai, António, e com o qual trabalhou, mantendo-se, ainda hoje e em vários casos, uma certa confusão e polémica entre as obras atribuídas a um e a outro. Todavia, autores como Reinaldo dos Santos[21] preferem acentuar os pontos de contacto deste conjunto com a obra dos Bernardes, defendendo tratar-se do trabalho de um continuador, ou de alguém ligado a esta oficina. Mais recentemente, José Meco[22] integrou o conjunto de Arraiolos na órbita de um pintor cujo trabalho tem vindo a identificar: Domingos de Almeida.

Sobre este apenas era conhecida uma intervenção na abóbada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, da autoria de António de Oliveira Bernardes. Seriamente danificada na faixa central, em consequência do Terramoto de 1755, foi reconstruída em 1761 por Domingos de Almeida[23]. Alguns anos mais tarde, em 1780, encontrava-se de novo no Algarve, realizando as pinturas e o risco do retábulo da capela-

[10] Foi Vítor Serrão quem chamou a atenção para a existência de referências à aplicação dos azulejos na documentação. Cf. IDEM, ibidem, p. 126.

[11] ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* (425), de 1752-1753 (antigo 1752-1775), fls. 15-15v.

[12] ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* (425), de 1752-1753 (antigo 1752-1775), fls. 16-17. Todavia, mais à frente, é referido que "Despendeo em Lixboa por mão de Luis Gomes almocreve que entregou a Joachim gomes mestre de obra do azolejo que fez na mizericordia setenta e tres mil e quatro centos e vinte reis", montante que equivale ao pagamento intermédio, liquidado apenas em 1754, quando o azulejador já se encontrava em Lisboa.

[13] ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* (425), de 1752-1753 (antigo 1752-1775), fls. 11v-12

[14] *Ibidem,* fls. 16-16 v.

[15] Apenas a título de curiosidade, registe-se que estas contas não batem certo, uma vez que 11 426 azulejos, pagos a 38 000 rs totalizam 434 188 rs; e 5 332 azulejos pagos a 19 200 rs totalizam 102 374 rs. A soma de ambos os valores é de 536 532 rs, ou seja, menos 15 186 rs em relação ao montante declarado de 551 718 rs.

[16] ASCMA, *Livro de Contas n.º 146* (425), de 1752-1753 (antigo 1752-1775), fl. 11v.

[17] *Ibidem,* fl. 12.

[18] *Ibidem,* fl. 26v.

[19] Cremos que o termo "luvas" se reporta a uma gratificação ao azulejador que não estaria estipulado no contrato.

[20] Virgílio CORREIA, "A família Oliveira Bernardes", *A Águia*, 2ª série, n.º 71-72, Porto, 1918, pp. 196-208; Túlio ESPANCA, *op. cit.*, 1968, p. 124; Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 2000 [ed. em CD-Rom]; Vítor SERRÃO, o*p. cit.*, 1997/1998, p. 126.

[21] Reinaldo dos SANTOS, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Ed. Sul, 1957, p. 141.

[22] José MECO, "Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Órfãos", *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier (1506-2006), 2005.

[23] Francisco LAMEIRA, *A Arte na História da Cidade,* Faro, Câmara Municipal de Faro, 1999, p. 79; IDEM, *A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, opúsculo, Câmara Municipal de Faro, 1992.

-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, o que revela a diversidade das suas actividades artísticas[24]. A partir destes dados, foi possível iniciar a organização do *corpus azulejar* deste pintor, a quem foram depois atribuídos os painéis da Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, perto de Estremoz, o conjunto da nave e capela-mor do santuário de Nossa Senhora da Atalaia, no Montijo (c. 1740), os azulejos da capela de Santo António no andar superior do Convento da Madre de Deus (c. 1750), os da capela-mor da Igreja de São João Baptista, no Funchal, os da capela-mor da Igreja de Santo André, de Vila Franca do Campo, os da Igreja da Misericórdia de Tavira (c. 1760), o conjunto do átrio e escadaria do Colégio dos Meninos Órfãos, de Lisboa, a abóbada da Capela de Nossa Senhora da Graça, na cerca do convento de Nossa Senhora da Carnota, perto de Alenquer, e o Paço Episcopal de Faro[25].

A confirmar-se a autoria dos painéis pelo pintor lisboeta Domingos de Almeida, fica estabelecida uma relação entre este e Joaquim Gomes, que merece ser aprofundada, nomeadamente, através da documentação das outras obras que lhe são atribuídas, confirmando ou não este elo entre pintor e azulejador que caracterizou outras oficinas contemporâneas[26].

Uma vez terminada a aplicação dos painéis cerâmicos, a igreja encontrava-se actualizada em relação ao que de melhor se fazia na capital ao nível deste género de decoração. Mas os irmãos da Misericórdia não devem ter deixado de sentir o contraste entre a linguagem cenográfica e efusiva dos azulejos e a contenção do primitivo retábulo, com as suas pinturas maneiristas. Paralelamente, a necessidade da tribuna para a exposição do Santíssimo Sacramento poderá ter conduzido à encomenda de um novo retábulo-mor, mais adequado à liturgia e ao gosto de Setecentos.

As seis tábuas que compunham o retábulo primitivo foram apeadas cerca de 1780, perdendo-se, assim, o contexto primeiro do revestimento cerâmico, concebido para se articular com as pinturas atribuídas a André Peres[27]. Estas conservaram-se, no entanto, até aos nossos dias, mas separadas e emolduradas em diversas dependências da Confraria. A única excepção é a *Visitação*, que foi colocada na tribuna no novo retábulo da autoria de Sebastião de Abreu do Ó, entalhador eborense, substituído por motivo de doença por José Rosado, que concluiu a cimalha e, anos mais tarde, realizou o revestimento do arco triunfal[28].

Desta forma, concluía-se o ciclo de renovação tardo-barroca iniciada pelos azulejos, com um importante ciclo narrativo e propagandístico da actividade da confraria, e que se prolongou até ao final da centúria de Setecentos.

O programa iconográfico do revestimento cerâmico

Os painéis de azulejo de grandes dimensões que revestem os panos murários da nave e transepto do templo representam sete *obras* corporais e três espirituais, três virtudes teologais e uma santa mártir, que se admite corresponder a Santa Catarina ou a outra virtude, a *Justiça*[29].

A distribuição das representações obedece à fórmula seguinte (**Fig. 2**). A nave exibe as sete *obras* corporais e uma espiritual. A última das *obras* corporais, *Enterrar os mortos*, encontra-se já na parede fundeira da nave, contrapondo-se à única *obra* espiritual presente no corpo do templo, *Dar bom conselho a quem o pede*. Nos topos do transepto, as outras *obras* espirituais: *consolar os tristes*, do lado do Evangelho e *ensinar os ignorantes* do lado da Epístola. No braço do Evangelho, as virtudes da *Caridade* e *Esperança*, e do lado oposto, a *Fé* e a *Santa Mártir*.

[24] José MECO, *op. cit.*, 2005.

[25] IDEM, *ibidem*; IDEM, "Azulejos na cidade de Faro", *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, DGEMN, 2006, pp. 68-70.

[26] Citamos a título de exemplo o azulejador Manuel Borges, que tantas vezes trabalhou com António de Oliveira Bernardes. No caso de Joaquim Gomes não são conhecidos outros trabalhos seus, embora possa representar uma família de azulejadores. Na verdade, também em 1753-54, um João Gomes foi responsável pela aplicação do revestimento azulejar da sacristia da Igreja da Encarnação, em Lisboa. Agradecemos esta informação à Dra. Susana Flor, que nos facultou este documento inédito.

[27] Que representavam *Nossa Senhora da Misericórdia, Calvário, Cristo deposto na Cruz, Adoração dos Pastores, Visitação,* e *Apresentação no Templo*.

[28] J. H. da Cunha RIVARA, o*p. cit.*, p. 135. Os *Livros de Receitas e Despesas* correspondentes a este período não referem este dados, embora tenha sido possível detectar despesas com entalhadores, carpinteiros e douradores, em 1782, e com referências a pedreiros, e gastos com oficiais e pregos no mesmo ano. Cf. ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas n.º 142* [421], 1776-1793, fls. 110 e 135-136.

[29] Túlio Espanca identifica sempre esta representação com Santa Catarina, mas sem apresentar qualquer justificação. Esta é habitualmente representada com os atributos que se observam no painel de Arraiolos (a espada de decapitação e a palma do martírio), mas ao qual falta a roda, elemento essencial da sua iconografia. Por outro lado, a identificação desta figura com a Justiça perde força quando se observa a ausência da balança, um dos motivos que a caracteriza.

Fig. 2 – Esquema da planta da igreja com a indicação da distribuição dos painéis de azulejo

É possível estabelecer uma ligação entre ambos os panos murários da nave, pois as necessidades mais básicas encontram-se do lado da Epístola (beber, comer e vestir), e estas podem estar contidas nas que se lhe opõem, uma vez que a assistência aos presos implicava alimentar e vestir, o mesmo podendo acontecer com os doentes e cativos[30].

A dualidade intrínseca das *obras* representadas na parede fundeira, que reflecte a dupla vertente do enunciado das *obras de misericórdia*, liberta o corpo do templo, onde figuram, apenas, as *obras* enunciadas por São Mateus, organizadas segundo uma determinada ordem somente presente em alguns livros e catecismos, entre os quais foi possível identificar os seguintes, todos eles exteriores ao universo das Misericórdias[31]: O *Memorial dos Pecados*, de Garcia de Resende, com data de 1521; a obra de um anónimo franciscano intitulada *Manual de Confessores e Penitentes*, de 1549; a obra do jesuíta Marcos Jorge, de 1561, *Doutrina christam ordenada a maneira de dialogo, pera ensinar os mininos, pello P. Marcos Jorge*; o *Baculo Pastoral de Flores e Exemplos, colhidos de varia & authentica historia espiritual sobre a Doutrina Christã*, da autoria de Francisco Saraiva de Souza, em 1624; a *Excellencias da Misericordia e Fructos de Esmolla*, de frei Luís da Apresentação, com data de 1625, e a *Alma instruída na doutrina e vida christã* do Padre Manoel Fernandes, escrita em 1688-1699.

A própria legenda dos painéis respeita a designação que as *obras* apresentam nestes livros. Não é possível determinar se a fonte textual dos azulejos de Arraiolos se encontra entre algum dos volumes citados, mas é bem possível que sim[32]. As probabilidades aumentam se tomarmos em consideração o exemplo da Misericórdia de Évora, a cujo programa a *Alma instruída na doutrina e vida christã,* do Padre Manoel Fernandes, parece ter dado o mote[33].

Retomando a leitura dos azulejos, esta segue o movimento dos ponteiros do relógio, e conserva a narratividade se observada dos pontos mais importantes da nave, ou seja, da entrada principal, da entrada lateral e do posicionamento dos crentes em relação ao púlpito.

Por sua vez, as outras duas *obras* espirituais, que se encontram nos braços do transepto, constituem, com a da parede fundeira da nave, as três primeiras dos enunciados referidos (à excepção do de Garcia de Resende). Mais próximas da capela-mor e do altar, parecem afirmar a tão enunciada superioridade do espiritual sobre o corporal. Nesta fase, o programa

[30] Curiosamente, observamos aqui a mesma associação utilizada por Caravaggio na célebre pintura intitulada *Le Sette Opere di Misericordia*, executada no início de 1607, para o altar da Igreja de Pio Monte della Misericordia, em Nápoles: dar de comer aos famintos / remir os cativos; dar de beber aos que têm sede / dar pousada aos peregrinos; cobrir os nus / visitar os enfermos.

Para uma leitura mais aprofundada sobre esta pintura, veja-se Vincenzo PACELLI, *op. cit.*, 1984, pp. 48-70.

[31] Como referimos na introdução, o desaparecimento do enunciado das *obras de misericórdia* do texto dos compromissos a partir do Compromisso de Lisboa de 1577, confirmando-se a sua ausência na edição de 1618, implicou o afastamento das Misericórdias em relação ao seu próprio enunciado.

[32] Não há registos de uma reflexão em torno do tema das *obras* em contextos directamente ligados às Misericórdias, razão pela qual pensamos que a inspiração doutrinal tinha, obrigatoriamente, que ser externa às confrarias, devendo ser procurada nos textos referidos e de maior circulação. A influência destes textos foi de tal forma que, em Vila Franca de Xira, os painéis com transcrições de São Mateus nem sequer respeitaram a ordem expressa no Evangelho.

[33] Cf. Rosário Salema de CARVALHO,... *Por amor de Deus - Representação das Obras de Misericórdia, em painéis de azulejo, nos espaços das confrarias da Misericórdia, no Portugal setecentista*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 151-152.

complexifica-se com a representação das três virtudes teologais, e Santa Catarina ou a Justiça. A inclusão das virtudes no contexto das *obras de misericórdia* não é nova, e são vários os exemplos de figuração conjunta. Entre estes, o mais conhecido é, talvez, o da Bandeira da Misericórdia de Sesimbra, pintada por Gregório Lopes (c. 1535), em que cinco virtudes se encontram sob o manto protector da Virgem, numa leitura que revela serem estas que suportam a misericórdia, considerada a virtude entre as virtudes[34]. É neste sentido que interpretamos a figuração das virtudes na igreja de Arraiolos: um suporte e um complemento às diversas vertentes da *Misericórdia*, observadas na nave e transepto[35].

A presença, neste contexto, de uma santa mártir, identificada, muito possivelmente, como Santa Catarina, encontra justificação em alguma tradição ou veneração local. Santa Catarina foi mártir da igreja e, muito embora não seja uma santa contra-reformista que tenha pugnado por destacar e ensinar o valor das boas *obras*[36], não deixava de ser um exemplo e personificação da fé e das virtudes da misericórdia. A sua vida e martírio encontravam, assim, pleno eco no sentimento religioso barroco sempre vocacionado para a mística e a penitência, o que explica a continuidade, e também a actualidade, do seu culto[37]. Não podemos, no entanto, deixar de considerar também a possibilidade de identificação desta imagem como a Justiça, uma das virtudes mais directamente relacionada com a Misericórdia[38].

A colocação dos painéis de Arraiolos condiciona a leitura e os percursos no espaço, no sentido em que estabelece vários níveis de leitura: (1) na nave, as seis *obras* de São Mateus devem ser lidas da esquerda para a direita e do lado do Evangelho, mais importante, para o lado da Epístola, secundarizado em relação ao primeiro; (2) na parede fundeira, com a porta de saída da igreja, os crentes eram confrontados com a dualidade das *obras de misericórdia* e com a complementaridade que estas encerravam, numa oposição entre a acção e a oração, como meios para alcançar a vida eterna; (3) no transepto, mais próximo da capela-mor e acessível a um menor número de crentes, surge a representação das *obras* espirituais e das virtudes que apoiam a prática da totalidade das catorze *obras*.

Muito embora não seja explícita e evidente a ligação ao Dia do Juízo, a evocação das *obras* mencionadas por São Mateus seria suficiente para estabelecer esta conexão, criando um ciclo que, tendo como ponto de partida o vasto programa ideológico que deu origem às Misericórdias, propunha uma reflexão sobre a importância da prática das boas *obras* e da oração, com o aperfeiçoamento conferido pela observância das virtudes, oferecendo aos crentes o caminho correcto a seguir para alcançar o objectivo da Vida Eterna.

As fontes gráficas

A circunstância das personagens que surgem nos painéis serem homens e mulheres sem atributos de santidade, ou conotações bíblicas, faz com que a acção das *obras de misericórdia* seja transferida para o plano do quotidiano. Esta ideia pode indiciar a influência das gravuras do Norte da Europa, onde a maior permeabilidade às doutrinas protestantes conduziu a representação destes episódios para uma dimensão mais humana e contemporânea[39]. Veja-se, a título de exemplo, a proximidade relativa entre a figuração da obra *dar de beber aos que têm sede* em Arraiolos, e a composição de Maarten de Vos, subordinada ao mesmo tema, gravada por Crispin de Passe (Rijksmuseum, Amesterdão), em 1581. Ou, dos mesmos autores, *dar pousada aos peregrinos e pobres*, e *cobrir os nus*, nas quais os contactos

[34] Para uma análise mais pormenorizada consultar Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, 1995, pp. 45-46.

[35] A ligação entre a Misericórdia e as virtudes surge, também, no tratado de Frei Luís de Melgaço, referido por IDEM, ibidem, p. 46 e ss (BNL – Cod. Alcobacense CCXCI/200, fls. 180-189v, publicado por Ivo Carneiro de SOUSA, *A Rainha da Misericórdia na História da Espiritualidade do Portugal do Renascimento*, vol. II, Porto, Dissertação de Doutoramento em Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1992). Aqui se afirma que as virtudes são as armaduras da alma, e que estas são em número de quatro, tal como em Arraiolos. Não conhecemos a divulgação desde tratado (escrito no início de Quatrocentos), e o conhecimento que dele tinham os homens do século XVIII, razão pela qual esta associação deve ser entendida com as devidas reservas. Mais tarde, em 1592, Diego de Yepes, na obra que dedica à Misericórdia, acentua, exactamente, este sentido, ao referir que a virtude da misericórdia se cumpre nas restantes, uma vez que a misericórdia é cumprimento e perfeição de todas as virtudes. Cf. Diego de YEPES, *Discursos de varia historia, que tratam de las obras de misericordia, y otras materia morales*, Toledo, por Pedro Rodriguez, 1592, p. 132.

[36] Como São Carlos Borromeo, São Tomás de Vilanova, ou São João de Deus, entre outros.

[37] Cf. Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

[38] Ivo Carneiro de SOUSA, *op. cit.*, 2002, pp. 206-226.

[39] Cf. Vincenzo PACELLI, *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*, Salerno, 10/17 Cooperativa Editrice, 1984, pp. 35-48.

Fig. 3 – *Cobrir os nus* – Painel de azulejos e gravura de Giovanni Svizzero, publicada por Matthias Bolzetta, c. 1650. Colecção de Frank Jewett Mather, Jr. Fotografia de F. J. Mather, Jr, publicada na *Gazette des Beaux-Arts*, VI séries, vol. XXII, n.º 910, 1942.

Fig. 4 – *Dar pousada aos peregrinos e pobres* – Painel de azulejos e gravura de Giovanni Svizzero, publicada por Matthias Bolzetta, c. 1650. Colecção de Frank Jewett Mather, Jr. Fotografia de F. J. Mather, Jr, publicada na *Gazette des Beaux-Arts*, VI séries, vol. XXII, n.º 910, 1942.

são menos evidentes, mas onde podemos observar o mesmo espírito.

A descoberta das gravuras originais que inspiraram pelo menos quatro das sete *obras* corporais representadas veio reforçar esta ligação ao quotidiano. A série em causa intitula-se *The Seven Acts of Mercy, engraving after Titian*. Foi gravada por Giovanni Svizzero e publicada por Matthias Bolzetta[40]. Algumas das pranchas contêm alusões a cenas bíblicas, como *dar de*

[40] Frank Jewett MATHER JR., "A Titian problem – the Seven Acts of Mercy", *Gazette des Beaux-Arts*, VI séries, vol. XXII, n.º 910, Nova Iorque, 1942, pp. 165-172.

Fig. 5 – *Remir os cativos* – Painel de azulejos e gravura de Giovanni Svizzero, publicada por Matthias Bolzetta, c. 1650. Colecção de Frank Jewett Mather, Jr. Fotografia de F. J. Mather, Jr, publicada na *Gazette des Beaux-Arts*, VI séries, vol. XXII, n.º 910, 1942.

comer aos famintos (o milagre dos pães e dos peixes), *dar de beber a quem tem sede* (Cristo e a Samaritana no poço), *acolher os peregrinos* (Tobias e o arcanjo Rafael), ou *visitar os doentes* (Job e os seus amigos; Lázaro). Todavia, na adaptação aos painéis de azulejo observam-se duas atitudes. Por um lado, algumas das gravuras seleccionadas não se encontram conotadas com qualquer episódio bíblico e, por outro, quando esta ligação existe, a opção foi fazer desaparecer as referências religiosas.

Cobrir os nus é uma interessante adaptação do modelo original, que utiliza a gravura invertida, conservando todos os personagens, com excepção de duas figuras à esquerda[41], mas enobrecendo a arquitectura fundeira à qual foi necessário ajustar as roupas e os sapatos pendurados, que se mantiveram (**Fig. 3**). Em ***dar pousada aos peregrinos e pobres***, a gravura foi também invertida e as figuras de Tobias e do Arcanjo Gabriel que, ao fundo, se afastam, foram substituídas por dois homens, em primeiro plano (**Fig. 4**). De resto, conservou-se a arquitectura depurada, com uma figura masculina à porta, a receber três viajantes e, um outro, à janela. A cena foi depois complementada com árvores e palmeiras que não surgem na gravura, a par de um outro edifício, do lado oposto.

Fig. 6 – *Visitar os enfermos e os encarcerados* – Painel de azulejos

[41] De acordo com Frank Jewett MATHER JR., *op. cit.*, p. 166, estas personagens configuravam um outro tema de inspiração religiosa mas que não foi ainda identificado.

Fig. 7 – *Enterrar os mortos* – Painel de azulejos e gravura de Giovanni Svizzero, publicada por Matthias Bolzetta, c. 1650. Colecção de Frank Jewett Mather, Jr. Fotografia de F. J. Mather, Jr, publicada na *Gazette des Beaux-Arts*, VI séries, vol. XXII, n.º 910, 1942.

O painel alusivo a ***remir os cativos*** aproveitou apenas uma parte da gravura, deixando de fora a representação da *Caridade Romana*, ou seja, Cimon a dar o seu peito para alimentar o pai, Pero [42], que substituiu por um outro homem semi-deitado e com as pernas presas por correntes (**Fig. 5**). A restante composição é idêntica, à excepção de alguns pormenores arquitectónicos, como a abertura de janelas sobre os arcos.

Até agora observámos a inversão das gravuras assim como a supressão das figuras religiosas que, ao longe, legitimavam as acções caritativas praticadas em primeiro plano. No caso de *remir os cativos*, o processo criativo do pintor ou as exigências do encomendador conduziram a uma alteração do sentido da gravura, pois o que esta representa, originalmente, é a *obra*, *visitar os presos*. Mas o autor dos azulejos de Arraiolos optou por utilizar esta imagem associando-a aos cativos, certamente por ter obedecido a um enunciado escrito, como já foi observado, em que a fórmula da *obra* relativa aos presos era *visitar os enfermos e encarcerados*. A opção seguinte foi, no painel correspondente, reproduzir exclusivamente os doentes, razão pela qual os presos são os grandes ausentes deste programa alentejano (**Fig. 6**). Por sua vez, os cativos conheceram um destaque imenso, com direito a um quadro exclusivo, o que poderia levantar suspeitas sobre a intenção que teria norteado esta preferência em detrimento dos presos.

Por fim, **enterrar os mortos** recupera, ainda que com algumas dificuldades ao nível da paisagem, a composição central da gravura, remetendo, no entanto, o corpo depositado junto à vala para a zona superior esquerda da composição (**Fig. 7**).

Quanto aos restantes painéis, não foi possível localizar as respectivas fontes gravadas que, certamente, os inspiraram. Importa, no entanto, chamar a atenção para as semelhanças e proximidades entre figurações que só se explicam através do recurso a gravuras. As duas figuras da esquerda do painel *dar de comer aos famintos* surgem num posicionamento praticamente idêntico às que se encontram à direita do painel seguinte *dar*

[42] Sobre este complexo tema iconográfico ver Anna TUCK-SCALA, "Caravaggio's Roman Charity in the Seven Acts of Mercy", *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, Pennsylvania State University, 1993, pp. 127-163.

de beber aos que têm sede. Testemunho ainda mais flagrante da utilização de gravuras é a obra *visitar os enfermos e encarcerados*, onde toda a composição, à esquerda, que engloba a mulher deitada no seu leito, com uma figura masculina sentada na cama, outra de pé, uma mulher também sentada num banco, aos pés da cama, e um menino que chora à cabeceira da doente, é comum à mesma *obra* que se encontra na capela-mor da Misericórdia do Redondo, datada de c. 1735-37 e muito semelhante às de Tavira e Vila Franca de Xira, de cerca de 1760.

Para uma leitura integrada do programa iconográfico

Como observámos, a análise do programa iconográfico da Misericórdia de Arraiolos levanta uma série de questões, que importa sistematizar: (1) representação de figuras do quotidiano e consequente transposição das acções misericordiosas para uma esfera contemporânea; (2) esta opção, pressentida pela observação directa dos painéis, é confirmada pela descoberta das gravuras, das quais todos os elementos bíblicos foram eliminados na passagem ao azulejo; (3) privilegiou-se a representação das *obras* corporais; (4) há obras com maior destaque do que outras, nomeadamente, a *remissão dos cativos*, mas sem reflexo na prática efectiva da confraria, como se verá; (5) contudo, a representação dos sapatos parece espelhar uma das dádivas da Misericórdia de Arraiolos; (6) o texto que surge associado a cada obra tem como referencial um enunciado exterior ao universo das Misericórdias, diferente do que ficara consignado no primeiro Compromisso da Misericórdia de Lisboa, em 1498, e que se manteve até hoje.

Regressamos assim à questão colocada inicialmente. O programa azulejar foi pensado para reflectir a prática efectiva das *obras* na Misericórdia de Arraiolos ou é apenas, e tal como nas suas congéneres, uma representação das *obras de misericórdia* num sentido ideológico?

Observando os programas iconográficos com representações das *obras de misericórdia* no século XVIII, ou mesmo no século XVII, torna-se evidente que as confrarias optaram por fazer representar nas suas igrejas as *obras* corporais. As espirituais estiveram, naturalmente, presentes, como é o caso de Arraiolos, mas em menor número e, de alguma forma, secundarizadas em relação às corporais. A distinção é muito flagrante, e pode, de forma credível, ser aproximada às práticas das confrarias que denotam, ao longo dos séculos, um desenvolvimento da vertente corporal a par de uma desvalorização do campo espiritual[43]. A especialização de tarefas e a capacidade de organização e de actuação das instituições privilegiou a realização de funções mais complexas e que necessitavam de uma estrutura. As *obras* espirituais eram mais fáceis de executar a título individual e menos prementes de um ponto de vista exclusivamente prático, até por comparação com as corporais. Se, numa primeira fase, a cura da alma era considerada mais importante do que o tratamento do corpo, esta situação foi conhecendo uma clara inversão e, apesar da Salvação da alma continuar a ser fundamental num contexto profundamente católico, a verdade é que o alívio das doenças e a certeza de que aquele objectivo era melhor conseguido num corpo bem saudável, ganhou força e impôs-se.

Muito embora as Misericórdias não praticassem as sete *obras* corporais com o mesmo empenho e eficácia, eram poucas as que ficavam de fora, uma vez que algumas se materializavam noutras. Assim, o programa das *obras de misericórdia*, excessivamente vasto para ser cumprido, e entendido como um rol de intenções, tornava-se relativamente fácil de consumar caso atendessem apenas às *obras* corporais. Admitimos que é a este nível, e somente a este nível, que a leitura da representação das *obras* no seu conjunto pode reflectir as actividades e práticas das confrarias. Em todo o caso, a consciência desta diferenciação não deverá ter sido comum a todas as instituições, uma vez que, pelo menos quatro - Évora, Viana do Castelo, Tavira e Vila Franca de Xira - insistiram em transmitir as catorze *obras*, sem estabelecer qualquer distinção.

O conhecimento efectivo da situação da Misericórdia de Arraiolos na primeira metade do século XVIII deveria ajudar a esclarecer alguns aspectos das opções iconográficas. Para tal, foram consultados os *Livros de Receitas e Despesas* das décadas de 1730[44] e 1750[45], ou seja, os anos que antecederam a encomenda dos azulejos e os anos que sucederam à sua aplicação. Todavia, e por se tratar de um período de tempo muito curto (cerca de duas décadas, com intervalos), as conclusões a retirar desta análise são muito limitadas. Mesmo assim, é evidente

[43] Esta especialização tem origem anterior ao século XVIII e disso parece ser reflexo a representação das *obras de misericórdia* que se conhecem desde o século XVI e que ilustram, quase exclusivamente, obras corporais. Esta ideia deve, no entanto, ser observada com algumas reservas, pois nem todas as pinturas subsistiram até aos nossos dias, sendo impossível identificar, nesses casos, a sua temática.

[44] ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas 1733-40*, Liv. N.º 141 (420).

[45] ASCMA, *Livro de Receitas e Despesas 1752-53*, Liv. N.º 146 F (425).

a disparidade existente entre as actividades da Misericórdia e um programa ideológico expresso pictoricamente, mas nunca cumprido. Se há casos em que é tentador aproximar a realidade da representação, outros, de imediato, confirmam a distância entre estas duas práticas, de forma inequívoca.

No final do século XVII a confraria atravessou um período de crise, com dificuldades manifestas em cumprir a lista de pobres a quem dava esmola, situação que a colocava numa posição de perda de prestígio público. Para ultrapassar este problema, aceitou o contributo monetário de D. Frei Luís da Silva, arcebispo de Évora, que manteve a doação em troca das orações dos irmãos. Esta ajuda permitiu alargar o número dos assistidos embora tivesse a desvantagem de colocar a Misericórdia numa posição pouco confortável "*face a uma pessoa estranha e ao poder eclesiástico*". Era, no entanto, preferível a perder o seu prestígio local junto aos pobres e aos interesses instalados, além de que esse poder eclesiástico era distante, "mais simbólico do que real e, na realidade, sem estatuto jurídico"[46].

A crise foi, ao que tudo indica, ultrapassada, pois as contas das décadas de 1730 e 1750 apresentam um balanço quase sempre positivo[47]. Há, porém, muitos registos de dívidas que passam de uns anos para os outros. Apesar de gozar de uma situação financeira aparentemente favorável, a verdade é que a confraria recorreu a um empréstimo para pagar o montante gasto na encomenda dos azulejos, continuando a pagar juros até ao final da década de 1750.

Quanto às actividades desempenhadas pela Misericórdia, é evidente a supremacia dos gastos com o hospital que, em determinados anos, atingiram somas muito elevadas, como foi o caso de 1735-36 em que foram assistidos muitos soldados. Em todo o caso, as despesas com o hospital revelam uma tendência de crescimento evidente. Quanto aos presos, a confraria ocupava-se da sua assistência e livramento, mas os montantes registados não pressupõem uma grande atenção a esta *obra de misericórdia*, tal como acontece nos painéis de azulejo, onde nem sequer são representados, mas apenas mencionados em conjunto com os enfermos.

[46] Maria Marta Lobo de ARAÚJO, *Rituais de Caridade na Misericórdia de Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)*, Ponte de Lima, Santa Casa da Misericórdia de Ponte de Lima, 2003, pp. 93-96.

[47] Estudos recentes para a vila permitem afirmar que o século XVIII foi um período de crescimento. Cf. Maria Isabel Marreiros CARREIRA, *Op.Cit.*, pp. 52-62.

Por sua vez, as esmolas são também elas muito reduzidas. A Misericórdia dispunha de uma lista de pobres a quem distribuía pão e algum dinheiro[48] mas, nas décadas observadas, os montantes referentes a esmolas são mesmo muito diminutos. Relativamente aos cativos, com direito a um painel de azulejo especificamente dedicado a esta temática, não se encontrou qualquer registo de verbas dadas para esta causa, o que não significa que não tenha ocorrido. Distante da costa e, ao contrário, por exemplo, de Cascais, Arraiolos estava longe de ser uma localidade sensível à questão dos cativos, o que não significa que os monarcas não pudessem pedir contribuições.

Pouco contemplada na grande maioria das Misericórdias do país, a dádiva de roupa esteve sempre presente nas despesas da confraria, quer sob a forma de roupas já confeccionadas, quer sob a forma de panos. O mesmo aconteceu relativamente ao calçado, preocupação pouco comum a estas instituições. Note-se, no entanto, que este era destinado aos "irmãos andadores", ou seja, os que se ocupavam dos trabalhos exteriores ligados às cobranças ou transmissão de informações, podendo também fazer peditórios. Numa primeira análise, poder-se-ia considerar que a escolha da gravura que ilustra esta obra não teria sido inocente, pois é das poucas que representa roupa e sapatos. Até pode ter acontecido uma conjunção de factores, mas a verdade é que nada prova esta confluência entre a realidade e o que se representava.

Já as despesas com as missas e as festas do ano litúrgico atingem valores muito elevados, embora oscilantes, ou seja, há anos em que se gastou muito dinheiro em celebrações e outros em que houve uma grande contenção. Poderá ter ocorrido o mesmo que em Borba, com a alternância das Mesas, umas mais conservadoras e a querer cumprir os legados pios e outras mais liberais, a preferir assistir os necessitados?[49] Somente um estudo sistemático sobre a Misericórdia pode trazer novos e mais consistentes dados.

[48] Maria Marta Lobo de ARAÚJO*, op. cit.*, 2003, p. 241. Há notícia de uma lista de pobres de época muito anterior, de 1532: "Registos do cumprimento de uma determinação do Duque de Bragança pela qual se ordenava que se dessem três mil reais, cada semana, aos pobres da Misericórdia de Arraiolos", publicado por Ângela Barreto XAVIER; José Pedro PAIVA, "Introdução", *Portugaliae Monumenta Misericordiarum – Crescimento e Consolidação: de D. João III a 1580*, vol. 4, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2005, pp. 377-382, doc. n.º 227.

[49] SIMÕES, João Miguel Ferreira Antunes, *História da Santa Casa da Misericórdia de Borba*, Borba, Santa Casa da Misericórdia de Borba, 2006.

Quanto a obras, elas destinavam-se, sobretudo, à manutenção dos edifícios afectos à Misericórdia, pouco se gastando, nestas décadas, com melhoramentos na igreja. Excepção feita, obviamente, ao revestimento azulejar, por sinal, muito dispendioso. O valor total de 551 718 rs era superior aos montantes habituais da receita ou da despesa de um ano inteiro.

O facto de as Misericórdias não descurarem os aspectos relacionados com a sua imagem denuncia a importância e o papel da arte como meio legitimador de muitas decisões e estratégias, e de capitalização de prestígio e confiança. Apesar dos dados fragmentários disponíveis, a Misericórdia de Arraiolos foi, certamente, uma confraria preocupada com a sua imagem, que procurou impressionar nas festas que lhe diziam respeito directamente, como a da Visitação, o dia de São Martinho e as da Semana Santa, através da armação da igreja e dos padres contratados para pregar os respectivos sermões.

O confronto da documentação compulsada e as imagens das *obras de misericórdia* em azulejo representadas na igreja tornam evidente que, muito embora alguns pormenores possam ser relacionados (caso dos sapatos e da menor importância conferida aos presos), os painéis estão longe de constituir um reflexo das actividades efectivamente praticadas pela Misericórdia de Arraiolos. Executadas num plano do quotidiano, as *obras* são representadas em contextos muito diferentes dos reais e, no caso dos cativos, o destaque que a *obra* mereceu não encontra qualquer eco nos costumes da confraria.

Mas não resta qualquer dúvida sobre a intencionalidade de proporcionar às *obras* um pano de fundo quotidiano, assumindo esta tarefa como uma obrigação humana e da confraria, que se legitima por si própria, apesar do fundamento religioso que lhe é inerente, o que é bem demonstrativo de uma alteração ao cânone observado na primeira metade do século XVIII para a representação das *obras de misericórdia*.

MARIA ALEXANDRINA G. MARTINS COSTA
Docente do Instituto de Artes e Ofícios da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva
Mestranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Iconografia Antoniana. Contribuições para o estudo da sua génese

De acordo com os últimos estudos antonianos, Santo António terá nascido em Lisboa cerca de 1190 e morrido em Aracela, na Itália, em 13 de Junho de 1231. O primeiro relato da vida do Santo, designado *Vida Primeira* ou *Assídua*, redigido em 1232 para o processo de canonização proclamada em 30 de Maio do mesmo ano, constituiu a base teórica para as representações de Santo António que remontam, igualmente, ao século XIII.

As primeiras imagens que representam o Santo devem-se a Bonaventura Berlinghieri[1], pintor italiano originário de Luca, activo entre 1215 e 1242. Desde então até aos nossos dias a iconografia antoniana tem sido continuamente enriquecida com múltiplas representações quer dos milagres quer dos passos da vida do Santo, executadas segundo técnicas diversas e numa grande variedade de suportes.

A partir do século XV, o desenvolvimento da prensa tipográfica conferiu um grande impulso à divulgação das imagens e "Por largo tempo a gravura terá como auxiliar a imprensa; até que esta, após a chapa *tabulária*, tornando-se mais expedita e de caracteres móveis, se liberta, conquista a sua autonomia, e por seu turno toma para auxiliar a gravura".[2]

Surgem então obras impressas e ilustradas, relativamente acessíveis, de que a Igreja se serve para alimentar a piedade dos fiéis e difundir a sua mensagem.

Uma pesquisa por nós efectuada, há cerca de quatro anos, em bibliotecas públicas[3] e privadas[4] da região de Lisboa, revelou a existência de uma larga bibliografia sobre Santo António, da qual cerca de 10% é constituída por obras ilustradas,[5] publicadas entre os séculos XVI e XX e escritas em latim, italiano, francês e português.

Estas obras, cuja proveniência é na maioria dos casos desconhecida, incluem gravuras executadas em xilografia ou calcografia. Embora muitas das gravuras, porventura a maioria, não indiquem a autoria, outras estão assinadas por gravadores de alguma nomeada.

Tal é o caso de Andreas Matthäus Wolfgang (1660-1736) que, segundo desenho de Johannes Friedrich Pereth,[6] executou um conjunto de gravuras encomendadas por Johannes Kauffmann, de Salisburgo, que pretendia agradecer, deste modo, benesses recebidas por intercessão do Santo.[7] O gravador, também grande devoto, por atribuir a sua libertação dos piratas que o tinham aprisionado numa viagem a Inglaterra à intercessão de Santo António, executou as gravuras em cobre, denotando uma

[1] Este pintor é também o autor de uma das primeiras narrativas pictóricas da vida de S. Francisco de Assis, existente na Igreja de San Francesco em Pescia. Cf. "Bonaventura Berlinghieri" in Encyclopædia Britannica Online.
Online: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/62241/Bonaventura-Berlinghieri (2009/08/30).

[2] Luis CHAVES, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927, p. 3.

[3] Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Ajuda, Biblioteca Pública de Évora, Academia das Ciências de Lisboa, Biblioteca do Convento de Mafra e Gabinete de Estudos Olisiponenses.

[4] Fundação Calouste Gulbenkian e Ordem Franciscana - Seminário da Luz.

[5] Consideramos que são ilustradas as obras que apresentam, pelo menos, três gravuras sobre passos da vida ou milagres do Santo.

[6] "Pereth por vezes referido com a grafia italiana de Perretti, era austríaco (1680-1722), terceiro de uma geração de pintores que trabalharam em Salzburgo e arredores". Cf. E., BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sulpteurs, dessignateurs et graveurs*, vol. 10, Paris, Gründ, 1999, p. 740.

[7] Cf. Francesco Saverio PANCHIERI, *S. Antonio questo sconosciuto*, Padova, Edizioni Messagero Padova e Edistampa Verona, 1981, p. 15.

boa técnica e mão experiente treinada no seu mister de ourives, o qual lhe granjeou uma apreciável reputação.[8]

Foi porventura o reconhecimento da sua qualidade artística que levou a que os seus trabalhos servissem de modelo a outros gravadores e artistas ao longo do tempo, como por exemplo Ignatius Colombo (*vide* **Fig. 3**).

Como é do conhecimento geral, a gravura serviu como base de inspiração e modelo para outras representações artísticas, tendo tido particular importância numa das Artes Decorativas mais cultivadas em Portugal – o azulejo – que, por seu turno, tem sido um dos suportes privilegiados das representações antonianas.

A ligação entre as representações de Santo António, o azulejo e a gravura europeia, nomeadamente a de Martin Engelbrecht,[9] já evidenciada numa obra editada pela FRESS[10] a propósito da recuperação da Igreja de Santo António de Igarassu, é também patente em vários painéis de azulejo existentes em Portugal.

Engelbrecht, tal como muitos outros gravadores, representou não só os milagres mas também os passos mais marcantes da vida de Santo António. De entre estes, a "Nomeação de Santo António como Mestre de Teologia" além de reflectir o reconhecimento, por São Francisco de Assis, do grande conhecimento que Frei António detinha das Sagradas Escrituras e da excelência dos seus dotes oratórios, determinou a missão do Santo na Ordem Franciscana – a pregação.

Este episódio é o tema central da gravura de Martin Engelbrecht observável na Fig. 1. Nesta mesma gravura o autor descreve graficamente em segundo plano dois outros milagres, segundo cujo relato o Santo teria protegido os fiéis de fenómenos que os impediriam de assistir aos seus sermões. No canto superior esquerdo o Santo afasta a chuva para que não molhe os assistentes à sua pregação e um pouco abaixo salva os fiéis do desmoronamento do estrado em que se encontravam e que tinha sido derrubado pelo Diabo.[11]

Um dos painéis de azulejo que ornamentam a Ermida de Santo António pertencente à Casa da Quinta de Santo António, no Montijo, inspirou-se claramente na gravura de Engelbrecht[12] e representou quer o tema central quer o desmoronamento do estrado, enquanto na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Viseu, o pintor[13] transcreveu apenas a cena da nomeação de Santo António como Mestre de Teologia, também segundo o modelo da gravura (*vide* **Fig. 1**).

O "Milagre da Eucaristia" é um dos mais representados na iconografia antoniana apesar de só aparecer descrito a partir das *Legendas*[14] do século XIV. Relata o caso de uma mula que se ajoelha perante a hóstia consagrada que o Santo lhe apresenta e se recusa a comer mesmo depois de três dias de jejum, para grande espanto de um herético que se converte por força deste episódio.

Embora mantendo os mesmos elementos base – o Santo, a mula ajoelhada e alguns assistentes – os gravadores introduzem variantes como por exemplo a localização da cena no interior ou exterior, a orientação da cabeça do animal (inclinando-se perante a hóstia ou pelo contrário buscando-a com os olhos) e a hóstia na mão do Santo ou numa custódia.

A utilização de gravuras como inspiração é visível nos numerosos painéis de azulejos que representam o milagre, existentes nas igrejas e conventos franciscanos de norte a sul de Portugal (Santo António da Pedreira, Santo António dos Olivais, Louriçal, Santo António da Lourinhã e Varatojo, entre muitos outros) e no Brasil, como no Convento de Santo António do Recife.

Algumas igrejas possuem mais do que um painel como a de Santo António da Pedreira, em Coimbra, onde o da Capela da Senhora da Piedade reproduz quase fielmente a gravura de Martin Engelbrecht e o da sacristia tem, pelo contrário, um forte cunho popular e quase jocoso.

No entanto, embora o azulejo tenha sido um meio privilegiado nas representações antonianas portuguesas, outros como a tela,[15] o pergaminho, a madeira entalhada ou até os têxteis

[8] Cf. E., BÉNÉZIT, (…), vol. 14, Paris, Gründ, 1999, p. 691.

[9] (1684–1756). Um dos mais prolíficos gravadores do século XVIII que cultivou vários géneros: retrato, paisagem, cenas religiosas e alegorias.

[10] Maria João Espírito Santo BUSTORFF (ed. de), *Igreja de Santo António de Igarassu: memória e futuro continuidades barrocas: conservação e restauro,* Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, D.L. 2000.

[11] Representado na gravura como uma figura negra com cauda e asas.

[12] A disposição das duas cenas do painel está revertida relativamente à gravura.

[13] A pintura de azulejo está atribuída a Sousa Carvalho. Online: www.monumentos.pt Nº IPA PT021823240033 (2009/08/20).

[14] *Legenda* era a designação medieval atribuída à biografia de um Santo, escrita para ser lida (*ad legendum*) no ofício litúrgico da sua festa e nas horas de devoção.

[15] Na pintura portuguesa o tema foi representado, por exemplo, por Bento Coelho da Silveira na Igreja Matriz de Salvaterra de Magos, por André Gonçalves na Igreja da Madre de Deus e por Joaquim Rasquinho na Igreja de Santo António de Lagos.

foram também utilizados. Tal é caso de uma casula bordada pertencente ao acervo da Igreja Matriz de Santo Aleixo da Restauração, em Moura, executada na China na segunda metade do século XVII.

A casula é ornamentada com elementos vegetalistas de inspiração oriental e apresenta, na parte frontal, uma cartela tipicamente maneirista onde se insere uma representação do Milagre da Eucaristia sem dúvida copiada da gravura de F. Huberti, do séc. XVIII, apresentada na **Fig. 2**.

Segundo a legenda de uma gravura de Pastor[16], "O zelo do Santo pela glória de Deus e pela salvação das almas faz com que o Senhor o duplique, de modo que esteja no côro e no púlpito".

Esta gravura é uma das várias encontradas durante a nossa pesquisa que ilustram o "Milagre da Bilocação". Em todas elas a figura do Santo no púlpito domina a composição. Esta engloba sempre uma assistência numerosa (por vezes sentada em bancos corridos e outras parecendo estar no chão) e, em segundo plano, o Santo cantando junto dos Irmãos no coro, onde está sempre representado um atril.

A contrapor às várias gravuras, encontrámos apenas uma única representação deste milagre numa tela do séc. XVIII, atribuída a Pascoal Parente,[17] existente na sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra (*vide* **Fig. 3**).

Datam do século XIV as primeiras representações italianas do "Milagre da Pregação aos Peixes", período em que os artistas procuravam enfatizar o desgosto e a aflição do Santo, pelo facto de as suas palavras não serem escutadas pelos homens, mostrando-o a baixar-se para falar aos peixes.[18] Foi este tipo de composição o utilizado por António de Holanda numa iluminura inserida no *Livro de Horas de D. Manuel* (1517-1551).

No entanto, o enfoque deste milagre altera-se a partir do século XV; as representações vão então procurar destacar a confusão sentida pelos heréticos ao verem os peixes com a cabeça fora de água parecendo ouvir o Santo, pelo que os artistas aumentam o número de assistentes ao prodígio e lhes conferem atitudes de assombro. É este o modelo seguido pela pintura portuguesa dos séculos XVI a XVIII como pode observar-se nos óleos sobre madeira de Garcia Fernandes (MNAA) e Gregório Lopes (Charola do Convento de Cristo de Tomar) ou nas pinturas sobre tela de Vieira Lusitano (Igreja de São Roque e Igreja de São Francisco de Paula em Lisboa) ou ainda de Joaquim Rasquinho (Igreja de Santo António de Lagos).

Neste milagre, um dos mais representados na arte portuguesa e internacional,[19] os peixes algo fantasiosos vão constituir um modelo que se prolonga no tempo, mas a localização espacial nem sempre segue a tradição da ocorrência do milagre na margem direita do rio Maresca, próximo de Rimini.

Um desenho de Vieira Lusitano (*vide* **Fig. 4**) está na origem de dois novos elementos muito presentes nas representações azulejares portuguesas – uma ponte unindo as duas margens do rio, junto ao qual o Santo prega aos peixes e sobre a qual se posicionam os assistentes, bem como uma cruz empunhada pelo Santo.

Nem sempre os dois elementos estão presentes em simultâneo. Assim, por exemplo, a ponte está presente nos painéis de azulejo da Sé de Aveiro, Sé de Lisboa, Sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra e no Convento de Santo António da Lourinhã, enquanto apenas a cruz é representada no painel de azulejos do Convento de Santo António de Belém do Pará e na Capela de Santo António de Colares.

No entanto, os dois elementos introduzidos por Vieira Lusitano estão representados nos grandes painéis do Convento de Santo António da Piedade no Redondo, no Convento do Louriçal, no Convento de Santo António da Lourinhã e no Convento do Varatojo em Torres Vedras, sendo os painéis dos dois últimos conventos pintados, respectivamente, por Nicolau de Freitas e Policarpo de Oliveira Bernardes.

Embora o tema deste Colóquio seja a influência da gravura europeia nas Artes Decorativas Portuguesas, não queremos deixar de referir uma situação inversa. De facto, a pintura de Vieira Lusitano que representa o Milagre da Pregação aos Peixes existente na Igreja de São Roque, em Lisboa, serviu como fonte

---

[16] "Desenhador e gravador espanhol do século XIX, que se fixou em Portugal. Colaborou em vários jornais portugueses como ilustrador e publicou um medalhão com a efígie de Camões no *Diário Ilustrado* de 10 de Junho de 1880 e um retrato do poeta na publicação extraordinária, *Portugal e Camões* editado no Porto na mesma data". Cf. Fernando PAMPLONA, *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses*, 2ª. Ed, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1991, pp. 267-268.

[17] Online: www.monumentos.pt Nº IPA PT020603180030 (2009/08/20).

[18] Cf. C. MANDACH, *Saint Antoine et l'art italien,* Paris, Librairie Renouard, 1899, p. 280.

[19] Porventura pela influência da pintura de Paolo Veronese existente na Galeria Borghese, em Roma. Cf. Carlos A. Moreira AZEVEDO, *Roteiro do Culto Antoniano na Diocese do Porto*, Porto, IPM e ICEP e Santo António 800 Anos e Fundação Manuel Leão, 1996.

de inspiração[20] a Simon Watts (1716-1775) para uma gravura actualmente existente no British Museum.

Um dos milagres de Santo António mais directamente relacionado com Portugal é o popularmente designado por "Salvar o Pai da Forca". Este milagre, que terá sido descrito pela primeira vez por Laurent Surius no século XVI, foi ilustrado entre os séculos XVII e XIX por várias gravuras de características distintas.

De entre elas são de salientar uma gravura de 1606, de autoria desconhecida, que representa duas cenas: numa sala de audiência e perante o magistrado[21] sentado na sua cátedra, o Santo ordena ao ressuscitado que indique quem o matou, enquanto à direita o condenado, de mãos atadas e precedido por um padre empunhando um ostensório, se dirige para o cadafalso. A gravura parece ter servido de modelo à pintura executada, sobre cobre, pelo flamengo Willem van Herp[22] (1614-1677), cerca de 1662, que faz actualmente parte do acervo da Provedoria da Casa Pia de Lisboa e pertenceu, originalmente, à Capela do Sacramento do Dormitório do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

Em 1699, Andreas Matthäus Wolfgang embora apresente também duas cenas, já não representa a sala de audiência e substitui o cadafalso pela forca, instrumento de pena capital referido na designação do milagre em Portugal.

A partir do séc. XVII, as representações simplificam-se passando a forca a estar ausente e centrando-se o dramatismo na figura do ressuscitado, que na gravura ingénua de Antonio Nicollà del Pedro se apresenta em pé na cova (*vide* **Fig. 5**).

O"Milagre da Refeição envenenada" relata o convite feito a Santo António por alguns descrentes que lhe serviram comida envenenada para, segundo eles, comprovarem a veracidade das palavras de São Marcos: "Se beberem alguma coisa mortífera, não lhes fará dano algum",[23] tendo-se comprometido a converter-se se tal acontecesse.

As representações na azulejaria portuguesa como nos Conventos de Varatojo (*vide* **Fig. 6**), do Louriçal e de Santo António da Piedade, no Redondo, seguem todos a gravura de Wolfgang. Contudo, a pesquisa por nós efectuada revelou a existência de uma gravura de autor desconhecido, inserida numa edição italiana de 1640, com uma representação bem distinta. Nessa gravura, a refeição que vai ser servida ao Santo e aos comensais sentados à mesa é constituída por uma cobra numa bandeja.

Embora à primeira vista a cobra possa sugerir apenas o perigo que a refeição constituía para o Santo, outros significados lhe podem também ser atribuídos: ou o perigo de morte espiritual de quem, com perfídia e dissimulação, destinou a comida envenenada a Santo António[24] ou até a representação de Cristo Salvador.

Apesar de o Cristianismo só ter retido, na maioria das vezes, o aspecto negativo da serpente, os seus textos sagrados testemunham também o aspecto positivo desse símbolo. Segundo o livro bíblico de *Números*, Deus terá castigado o seu povo enviando-lhe serpentes que causaram muitas mortes; por súplica de Moisés devolveu a vida ao povo eleito dizendo-lhe: «Faz uma serpente ardente e coloca-a sobre um poste. Todo aquele que for mordido, olhando-a viverá».[25] Por seu turno, nos séculos XII e XIII da era cristã, Cristo era por vezes representado como a *Serpente de Bronze sobre a Cruz,* como aparece num poema místico traduzido por Rémy de Gourmont.[26]

O relato inicial da "Aparição do Menino" consta do *Liber Miraculorum*. A aparição terá ocorrido na casa de um devoto que ao notar uma luz forte que aparecia sob a porta do quarto onde o Santo repousava, espreitou e viu o quarto iluminado pela luz que emanava do Menino.

Este milagre foi "(...)representado pela primeira vez em 1496 num fresco de Lorenzo Sanseverino, no Museu de Pollenza e num quadro da galeria de Maceratta, atribuído a Cola de L'Amatrice".[27]

[20] A gravura é praticamente uma cópia de Vieira Lusitano, apresentando até os cantos superiores chanfrados, tal como a pintura.

[21] A representação do magistrado parece seguir um modelo anterior, pois a edição francesa de 1550 da *Utopia* de Sir Thomas More representava os magistrados da cidade ideal de *Amaurotum* de forma idêntica.

[22] Willem van Herp que terá sido seguidor de Rubens pintou várias obras de temática religiosa, sobre cobre, que se crê destinarem-se ao mercado espanhol.

[23] São Marcos (16,18).

[24] O texto *Génese do pecado* de Prudentius Clemens de Saragoça, datado do século V, proclama: "Os nossos vícios são os nossos filhos, nós damos-lhes a vida e eles dão-nos a morte, como acontece com a víbora ao parir os seus filhos"

[25] *Números*, 21,6-9.

[26] Cf. Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANDT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda., 1994, p. 600.

[27] Manuel Cadafaz de MATOS "Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento. A imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista", *in Actas do Congresso*

É de notar que embora já presente na arte italiana do século XV, a mais antiga gravura que a nossa pesquisa revelou data do fim do século XVII e é da autoria de Wolfgang. A gravura representa o Santo ajoelhado abraçando o Menino, que surge envolto num halo de luz sobre uma mesa onde se encontra um livro aberto. Um ramo de açucenas está pousado sobre uma cadeira.

É este modelo seguido pelos painéis de azulejo da Igreja de Santo António da Pedreira e da sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra e das pinturas das igrejas de Santo António dos Olivais, em Coimbra, e de Santo António de Lagos. No retábulo, simulado em pintura mural, da Capela de Santo António de Pavia, o Santo está sentado com o Menino ao colo.

De cariz mais popular e mais simplificado,[28] são os pequenos e ingénuos retábulos de madeira como os da Capela da Sagrada Família da Casa de Fontechã no Pinheiro da Bemposta (Oliveira de Azeméis), da Igreja Matriz de Codal (Vale de Cambra) e da Capela de N.ª Senhora da Alumieira em Loureiro (Oliveira de Azeméis) (*vide* **Fig.** 7), todos do séc. XVIII.

O "Milagre do pé cortado" relata o prodígio operado pelo Santo num jovem de Pádua que se confessou de ter dado um pontapé à mãe, lançando-a ao chão. O Santo, para demonstrar a gravidade do pecado, citou-lhe as escrituras (Mateus 18, 6), dizendo:

"Portanto, se a tua mão ou o teu pé te escandalizar, corta-o e atira-o para longe de ti; melhor te é entrar na vida coxo ou aleijado do que, tendo duas mãos ou dois pés, seres lançado no fogo eterno".

Tocado por esta exortação, ao chegar a casa, o jovem cortou o pé; o Santo vendo o seu arrependimento e a aflição da mãe, milagrosamente voltou a unir o pé à perna.

A nossa pesquisa revelou a existência de várias gravuras[29] que representam este milagre e integram sempre o jovem com o pé cortado amparado pela mãe, o Santo e alguns assistentes. Contudo, as duas mais antigas (de 1600 e 1640) denotam um modelo distinto de representação, tendo o nosso estudo demonstrado a fonte em que se inspiraram. Ao contrário do que é comum, estas gravuras resultam da influência da obra escultórica executada na Basílica de Pádua, no séc. XVI, por artistas de nomeada. No primeiro quartel do séc. XVI, a Capela do Santo na Basílica de Pádua sofreu obras de restauro tendo sido ornamentada com painéis de mármore em alto-relevo que evocavam alguns dos milagres de Santo António. As duas gravuras referidas são praticamente uma transposição do painel de Tulio Lombardo, executado entre 1520 e 1525.

Existem variadas representações deste milagre na arte portuguesa – os painéis de azulejo da sacristia da igreja de Santo António da Pedreira[30] e da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra, as pinturas da sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, em Coimbra, e da Igreja de Santo António de Lagos e o retábulo simulado em pintura mural, da Capela de Santo António de Pavia (*vide* **Fig. 8**). Embora não sendo completamente fiéis, seguem a gravura de Wolfgang.

O painel do Convento do Louriçal, cujas personagens são apenas o Santo, a mãe e o filho, tem a particulariedade de o representar como uma criança de colo, o que impede a correcta leitura do milagre.

As imagens referidas nesta apresentação são apenas uma pequena parte do universo de representações dos Milagres e dos passos da Vida de um Santo nascido há mais de 800 anos que pela força da sua palavra foi elevado aos altares um ano após a sua morte e proclamado Doutor da Igreja[31], em 1946.

Internacional Pensamento e Testemunho – 8.º Centenário do Nascimento de Santo António, Braga, Universidade Católica Lusitana e Família Franciscana Portuguesa, 1996, p. 1250.

[28] Nestes retábulos o anfitrião não está representado.

[29] As mais antigas datam do séc. XVII.

[30] Representação de índole muito popular.

[31] Doutor e Doutora da Igreja (*doctor ecclesiæ*) são homens e mulheres cujos pensamentos, pregações, escritos e forma de vida enalteceram o Cristianismo. Há actualmente 30 homens e 3 mulheres considerados Doutores da Igreja.

S. Francisco nomeia Frei António Mestre de Teologia

Fig. 1
Gravura de *Martin Engelbrecht* c. 1740; Painel da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Viseu

Milagre da Eucaristia

Fig. 2
Gravura de *F. Huberti*; Casula da Igreja de Santo Aleixo da Restauração, Moura

Milagre da Bilocação

Fig. 3
Gravura de *Ignatius Colombo* (1822) segundo Wolfgang; Óleo da sacristia da Igreja de Santo António dos Olivais, Coimbra

Pregação aos peixes

Fig. 4
Gravura de *Vieira Lusitano* (1699-1783). c. 1721; Painel do Mosteiro do Varatojo, Torres Vedras. Pintura de azulejos atribuída a *Policarpo de Oliveira Bernardes*

Tirar o Pai da Forca

Fig. 5
Gravura de *Antonio Niccolà del Pedro*; Painel da Capela de Santo António, Colares

A refeição envenenada

Fig. 6
Gravura de *Andreas Matthäus Wolfgang* (1699);
Painel do Mosteiro do Varatojo, Torres Vedras. Pintura de azulejos atribuída a *Policarpo de Oliveira Bernardes*

Aparição do Menino

Fig. 7
Gravura de *Andreas Matthäus Wolfgang* (1699); Retábulo da Capela de N.ª Senhora da Alumieira, Loureiro, Oliveira de Azeméis

O pé cortado

Fig. 8
Gravura de *Andreas Matthäus Wolfgang* (1699); Pintura mural da Capela de Santo António, Pavia

Bibliografia

Obras

AZEVEDO, Carlos A. Moreira, *Roteiro do Culto Antoniano na Diocese do Porto*, Porto, IPM e ICEP e Santo António 800 Anos e Fundação Manuel Leão, 1996.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sulpteurs, dessignateurs et graveurs*, vol. 10, Paris, Gründ, 1999.

BUSTORFF, Maria João Espírito Santo (ed. de), *Igreja de Santo António de Igarassu: memória e futuro continuidades barrocas: conservação e restauro,* Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, D.L. 2000.

CHAVES, Luis, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda., 1994.

MANDACH, C., *Saint Antoine et l'art italien,* Paris, Librairie Renouard, 1899.

MATOS, Manuel Cadafaz de "Ideologia e práticas de representação antonianas na cultura ocidental do Renascimento. A imagem de Santo António na iconografia e na história do livro quinhentista", *in*, *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho – 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, Braga, Universidade Católica Lusitana e Família Franciscana Portuguesa, 1996.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores portugueses*, 2ª. Ed, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1991.

PANCHIERI, Francesco Saverio, *S. Antonio questo sconosciuto*, Padova, Edizioni Messagero Padova e Edistampa Verona, 1981.

Elementos Online

"Bonaventura Berlinghieri" in Encyclopædia Britannica Online. Online: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/62241/Bonaventura-Berlinghieri. (2009/10/10).

Online: www.monumentos.pt Nº IPA PT020603180030. (2009/10/10).

Online: www.monumentos.pt Nº IPA PT021823240033. (2009/10/10).

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS
Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Investigadora do CEPESE/Universidade do Porto.

A gravura europeia e a azulejaria setecentista dos Colégios Universitários das Ordens Religiosas em Coimbra: três núcleos *in situ* em análise

«[…] *Não deviam reduzir-se a tão pequeno número as coleções de estampas existentes no mosteiro de Santa Cruz. Algumas, e muito belas, de grandes dimensões, tenho visto, cuja origem me é garantida como do mesmo mosteiro.*

Estas colecções de estampas teem por vezes para a historia da arte importância particular. Eram elas modelos impostos pelas corporações religiosas aos seus decoradores.

Nelas está a origem de muitos dos azulejos, ou antes da quasi totalidade dos azulejos portugueses, umas vezes pela moldura decorativa, outras pelo assunto que envolvem, outras finalmente, tanto pelo assunto como pela moldura do painel. […]»

CARVALHO, J. M. Teixeira de – *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz*.
Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921, pp. 97-98.

O presente estudo[1] coloca o enfoque em três casos particulares correspondentes ao património azulejar setecentista *in situ* integrado nos colégios da Sapiência, das Artes e de Santo António da Pedreira[2], os quais integraram a rede de instituições de ensino universitário das várias Ordens Religiosas, erigida em Coimbra em torno da Universidade. Para cada um deles apresentaremos exemplos de soluções compositivas em azulejo onde a influência da gravura europeia se revelou determinante de forma mais ou menos vincada.

Os dados apurados procuram contribuir para o conhecimento da relação entre a azulejaria portuguesa e a gravura europeia, um capítulo que consideramos incontornável no estudo desta expressão artística pelo seu fundamental papel na leitura iconográfica do azulejo e na percepção e entendimento do processo criativo do artista pintor de azulejos[3]. Ressalvamos, ainda,

[1] Desenvolvido a partir da investigação realizada no âmbito da nossa dissertação de mestrado: SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Ed.Autor], 2007. 2 Volumes.

[2] Respectivamente, da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, da Companhia de Jesus e Província de Santo António da Ordem dos Frades Menores. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*

[3] Foram vários os autores dedicados a este assunto, cujos estudos vieram consolidar a importância da obrigatoriedade de incluir o método iconográfico na análise da azulejaria. A título meramente exemplificativo deixamos aqui algumas indicações bibliográficas associadas à investigação das fontes gráficas no estudo da azulejaria: SIMÕES, J. M. dos Santos – *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979; MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse – "Information Artistique et «Mass-Media» au XVIIIe Siècle: La Difusion de L'Ornement Gravè Rococo au Portugal". *Bracara Augusta*. Vol. XXVII (1973). Braga: Câmara Municipal de Braga e "L'Image Ornamentale et la Litterature Artistique Importées du XVIe au XVIIIe Siecle: Un Patrimoine Meconnu dês Bibliothèques et Musées Portugais". *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. 2.ª Série. Vol.1 (1983). Porto: Câmara Municipal do Porto; ATANÁSIO, Manuel Mendes – "Um ciclo de azulejos em Coimbra e o *Speculum Carmelitanum*". *Lecturas de Historia del Arte*. N.º2 (1990). [s.l.]:[s.n.], pp.309-311; AA.VV. – Revista *Azulejo*. N.º3/7 (1995-1999). Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Nacional do Azulejo; CORREIA, Ana Paula Rebelo – "Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira". *Azulejo*. N.º 3/7 (1995-1999). Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Nacional do Azulejo e *Histoires en Azulejos: Miroir et mémoire de la gravure européene. Azulejos baroques à thème Mythologiqie dans l'architecture civile de Lisbonne. Iconographie et sources d'inspiratio*. Dissertação de Doutoramento apresentada ao Institut d'Archéologie et d'Histoire de L'Art - Faculté de Philosophie et Lettres – Université Catholique de Louvain. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2005 e ainda "Um Ciclo do Profeta Elias no

que no presente estudo apenas nos restringimos à influência da matriz gravada nas reservas figurativas dos revestimentos azulejares, colocando, portanto, de parte a confrontação entre modelos gravados e guarnições de azulejo, outro tema de substancial interesse nos estudos da arte do azulejo.

A opção tomada na arrumação do nosso discurso vai no sentido do seu alinhamento em função das duas principais temáticas observadas em dominância nos referidos núcleos azulejares, sendo elas: a temática hagiográfica e a temática venatória. Assim, dentro de cada tema analisaremos alguns casos para os quais foi possível recolher fortes indícios de uma notória sujeição dos elementos integrantes de determinadas composições azulejares às fontes gravadas importadas de latitudes como Sevilha, Roma [via Flandres], Antuérpia e Augsburg, as quais reúnem datações muito díspares, ora anacrónicas ora quase coincidentes, respectivamente, 1582, 1609, ca. 1630 e ca. 1740.

Julgamos que a diversidade na origem e datação das fontes se deve relacionar directamente com o perfil do encomendador, auxiliando a percepção das relações entre esse e o contexto oficinal em que as peças cerâmicas em análise foram produzidas. Neste âmbito, lembramos que lidamos com várias Ordens Religiosas presentes em Coimbra num contexto de transmissão de Saber [a rede de colégios em torno da Universidade] – com poder económico, acesso privilegiado e directo à cultura [não esquecendo a ligação aos canais europeus de cultura] e forte afirmação da sua presença na cidade [em especial os jesuítas e os crúzios] – e um centro local de produção oleira bem estruturado e enraizado na cidade do Mondego, com *tendas* a fabricar azulejo, documentalmente conhecidas desde os inícios de Setecentos.[4]

Claustro do Colégio de Nossa Senhora do Carmo. Contributo para o Estudo Iconográfico". *Monumentos*. N.º 25 (2006). Lisboa: DGEMN.

[4] Cf. CORREIA, Vergílio – *Obras*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1946. Vol.1, pp.144-146, 153-154; GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*. Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra 1923, pp.254-256.

1. Repercussões de séries gravadas de vidas de santos na azulejaria setecentista dos Colégios das Artes e de Santo António da Pedreira

1.1. A azulejaria da Capela do Noviciado do Colégio das Artes e a série *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatori*

Na arte portuguesa séries sobre a vida de santos jesuítas transpostas para o azulejo são muito escassas. Para o caso concreto de Santo Inácio de Loyola conhecemos somente o núcleo que aqui apresentamos e ainda os painéis da portaria do antigo Colégio de N.ª Sr.ª da Nazaré de Arroios [também pertencente à Companhia de Jesus, fundado ca.1705][5]. Deste modo, a constatação do seu valor de excepção vem reforçar o seu interesse e, consequentemente, a sua importância não só para a azulejaria portuguesa como também para a arte portuguesa.

O núcleo azulejar em causa pertence ao antigo edifício do Colégio das Artes de Coimbra[6], situando-se num espaço com uma carga simbólica determinante no quotidiano dos religiosos escolares pela prática devocional que lhe estava associado: falamos da *Capela do Noviciado*, para a qual não foram ainda revelados dados documentais sobre a sua edificação, mas que a data de 1720[7] inscrita no portal de entrada e a datação do recheio artístico colocam entre os finais do primeiro quartel e o segundo quartel do Século XVIII.

Revelador de um interior muito rico do ponto de vista artístico, numa unidade estética que o enquadra na concepção barroca da *obra de arte total* na sua expressão portuguesa, este espaço sacro de pequenas dimensões apresenta um núcleo azulejar digno de nota, como já referimos, por constituir um exemplar raro da aplicação da iconografia inaciana ao azulejo, e também pela sua inserção num programa iconográfico algo complexo, em articulação com a talha e a pintura, que só é decifrável tendo em conta a relação entre *espaço e função*.

[5] Vd. PAIS, Alexandre; MONTEIRO, João Pedro – "O Papel da Investigação Histórica na Conservação e Restauro do Azulejo". *Azulejo*. N.º 8/11 (2000-2003). Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Nacional do Azulejo, pp.49-52.

[6] Que integrou outrora o complexo do Colégio de Jesus da mesma cidade. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob.Cit.*. Vol.1, pp. 92-98.

[7] Achamos importante considerar o facto da aproximação desta data à do centenário da canonização dos dois santos cimeiros da Companhia de Jesus: Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier, ambos canonizados em 1622.

Produto de oficina lisboeta[8], o revestimento cerâmico em causa, que situamos ca. 1730, articula-se formalmente e iconologicamente com o conjunto de painéis de azulejo do espaço precedente do ante-átrio, o qual apresenta quatro cenas da vida de São Francisco Xavier[9], outra figura carismática da Companhia de Jesus[10]. A complementaridade entre ambos os ciclos hagiográficos reforça o sentido da articulação funcional entre os dois espaços: gera-se um prolongamento das representações iconográficas inacianas nas dedicadas à figura do seu seguidor, São Francisco Xavier, as quais, no seu efeito global, remetem para a transmissão dos valores basilares da Ordem por via da visualização de passos e episódios da vida dos dois vultos mais importantes para a história da Companhia de Jesus, sublinhando-se os valores da Fé em Cristo, da penitência e da acção interventiva apostólica.

Para o presente estudo interessam, especificamente, apenas alguns painéis de azulejo desse silhar, o qual desenha um total de doze painéis, oito deles figurativos e os restantes de carácter ornamental. Dos oito painéis figurativos, seis representam passos da vida de Santo Inácio e colocam-se no espaço da nave, observando-se nos restantes dois, colocados junto ao retábulo-mor [nas paredes laterais], cenas eremíticas.

A grande importância que os Jesuítas atribuíram à imagem como veículo de transmissão de uma mensagem catequética está bem espelhada na complexidade do programa iconográfico que encerra esta capela **[Diagrama 1]**. Os painéis de azulejo conjugam-se com grandes telas de pintura a óleo, cuja temática recai, especificamente, em cenas de carácter místico de várias figuras cimeiras da história da Companhia de Jesus associadas ao culto mariano[11]. Por sua vez, essas telas, num total de oito quadros que preenchem o espaço das superfícies murárias, entre o revestimento cerâmico e a cobertura abobadada, relacionam-se com os emblemas[12] e símbolos litânicos[13] entalhados no retábulo-mor, residindo a chave de toda a leitura do conjunto na representação figurativa vetero-testamentária colocada na zona central do tecto pintado da abóbada, onde se faz representar *Judite com a cabeça de Holofernes*, também associada ao culto mariano por constituir uma prefiguração da Virgem. A concepção deste programa iconográfico vai no sentido da eficiência do discurso catequético-pedagógico gravado na multiplicidade de imagens ali presentes. Como lhes é habitual, os mentores da obra servem-se do poder da imagem para transmitir os princípios basilares da espiritualidade da Ordem num espaço com forte peso na rotina diária dos noviços: como espaço de função espiritual emblemático dessa comunidade, era nele que

[8] Santos Simões levanta a possibilidade de se tratar de obra de um discípulo de Oliveira Bernardes. Vd. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Ob. Cit.*, pp. 137-138.

[9] São quatro os painéis com cenas da vida de São Francisco Xavier, os quais se conjugam com mais dois, onde se faz representar um eremita e uma figura galante. Entre as cenas representadas de carácter hagiográfico está São *Francisco Xavier em Penitência*, *O milagre do Caranguejo na ilha de Ceram, São Francisco Xavier impreca os invasores Badegás em Comorim e São Francisco Xavier institui o símbolo da Cruz na Índia Portuguesa.*

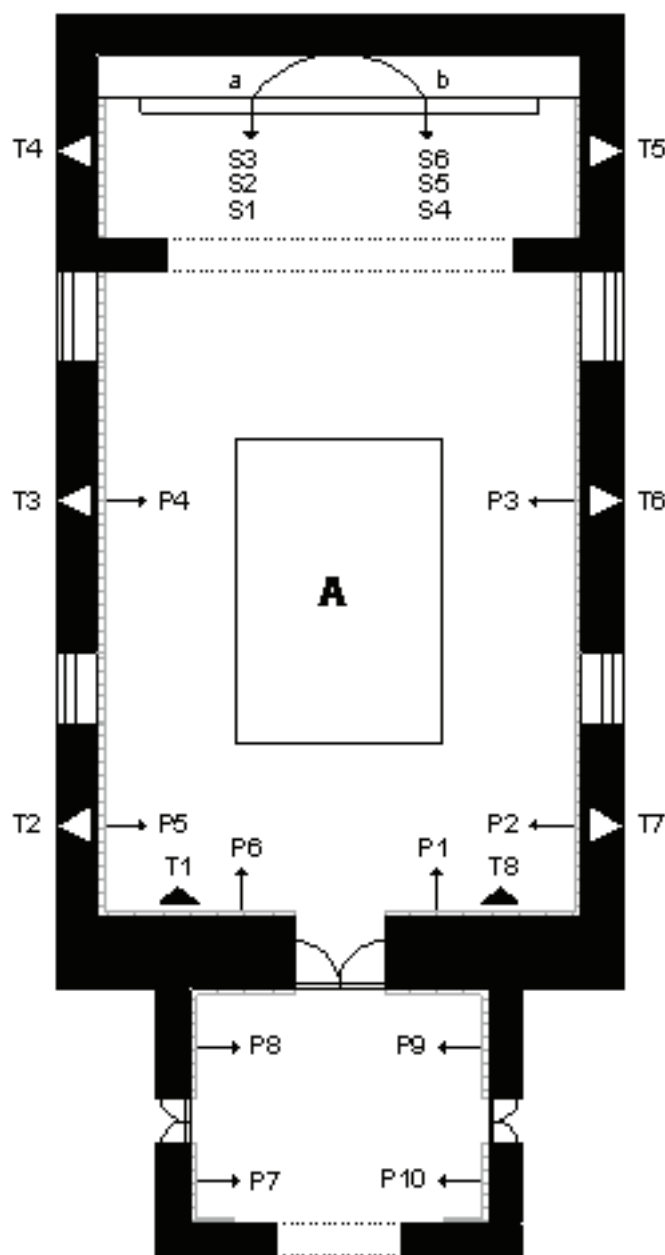
[10] Com um papel determinante na acção missionária extra-europeia, depois de Santo Inácio é o maior santo da Companhia de Jesus, sendo esses considerados como os *sóis gémeos* da Ordem. Muito próximo do fundador, São Francisco Xavier prestou juramento na capela de Montmartre, tornando-se num dos braços direitos do fundador da Companhia. Teve um percurso excepcional pelas capacidades intelectuais que demonstrou ao longo da caminhada que encetou após a sua conversão: aos 27 anos era professor de Filosofia no Colégio de Beauvais, sendo-lhe mais tarde confiado o Padroado Português do Oriente – em 1540 é enviado à Índia como missionário, tendo depois percorrido durante nove anos o Extremo Oriente. Neste âmbito, D. João III confia-lhe a tarefa da acção missionária ao serviço de Deus e da coroa portuguesa, facto que também integrará a iconografia do apóstolo da Índia e do Japão. A título exemplificativo veja-se o conjunto pictórico de André Reinoso na Igreja de São Roque em Lisboa. Vd. SERRÃO, Vítor – *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993. Após ser canonizado em 1622, juntamente com Santo Inácio de Loyola, e três anos após a sua beatificação, o seu culto eleva-se de um modo significativo ao longo dos anos, tornando-se numa das devoções que reúne mais popularidade, quer dentro da Ordem, quer fora dela.

[11] São elas *A Visão do Beato Afonso Rodrigues*, *Velada de Armas à Senhora de Monserrate por Santo Inácio*, *A Visão de São Franscisco de Borja por Santo Inácio*, *Santo Inácio escrevendo os Exercícios Espirituais na Cova de Manresa*, *São Luís Gonzaga ajoelhado perante a Virgem com o Menino e o Cristo da Paixão*, *Conversão de São Luís Gonzaga*, *Trânsito de Santo Inácio de Loyola* e *Santo Inácio de Loyola em Manresa*. A raridade de algumas das cenas representadas colocam algumas reticências na identificação iconográfica que aqui fazemos, assim, deixamos um alerta para a necessidade de um estudo aprofundado sobre este conjunto pictórico que consideramos de muito boa qualidade técnica. Consideramos também importante deixar aqui certas notas sobre alguns dos santos representados no sentido da compreensão da sua presença neste espaço: São Francisco de Borja, 3.º Geral da Companhia, e um dos quatro primeiros santos da Ordem jesuíta, teve um papel determinante na reorganização dos métodos de ensino da Companhia de Jesus; São Luís Gonzaga, também do grupo dos quatro santos principais da Companhia de Jesus, é canonizado em 1726 [data que coincide também com a cronologia do conjunto artístico em abordagem] pelo papa Bento XIII, sendo proclamado padroeiro da juventude estudantil.

[12] Entalhados na base do retábulo e inseridos em *tondi*, o da esquerda representando um pé pisando uma serpente [vitória sobre o mal] e o da direita, uma mão segurando uma cabeça [cabeça de Holofernes].

[13] Colocados em redor do nicho central que recebia a imagem da Virgem.

Diagrama 1

Esquema do programa iconográfico
da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS]

P1 - *Conversão de Santo Inácio | Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate*
P2 - *Santo Inácio açoitado em Barcelona | Santo Inácio no cárcere em Salamanca*
P3 - *Diogo de Gouveia desculpando-se perante Santo Inácio | Santo Inácio curando uma possuída pelo demónio*
P4 - *Prédica de Santo Inácio em Roma | Santo Inácio mergulhado nas águas geladas como exemplo de castidade*
P5 - *Despedida entre Santo Inácio e São Francisco Xavier de partida para a Índia*
P6 - *Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma*
P7 - São *Francisco Xavier em Penitência*
P8 - *O milagre do Caranguejo na ilha de Ceram*
P9 - *São Francisco Xavier institui o símbolo da Cruz na Índia Portuguesa*
P10 - *São Francisco Xavier impreca os invasores Badegás em Comorim*
T1 - *A Visão do Beato Afonso Rodrigues*
T2 - *Velada de Armas à Senhora de Monserrate por Santo Inácio*
T3 - *Visão de São Franscisco de Borja por Santo Inácio*
T4 - *Santo Inácio escrevendo os Exercícios Espirituais na Cova de Manresa*
T5 - *São Luís Gonzaga ajoelhado perante a Virgem com o Menino e o Cristo da Paixão*
T6 - *Conversão de São Luís Gonzaga*
T7 - *Trânsito de Santo Inácio de Loyola*
T8 - *Santo Inácio de Loyola em Manresa*.
A - Judite exibindo a cabeça de Holofernes
a - pé pisando uma serpente
b - mão agarrando cabeça decapitada
S1 - Sol
S2 - Poço
S3 - Lírio
S4 - Lua
S5 - Estrela
S6 - Rosa

se realizava a cerimónia da Renovação dos Votos e também a recitação diária das Ladainhas da Virgem[14]. A compreensão desta relação entre *espaço e função* revela-se, assim, fulcral e determinante no entendimento do programa iconográfico que encerra **[Diagrama 1]**.

A vocação militar de Santo Inácio de Loyola formou o seu carácter combativo e iria marcar o espírito da Ordem religiosa que fundou. Ao longo da sua caminhada religiosa, culminando com a fundação da Companhia de Jesus, o seu objectivo espiritual é centrado na figura de Cristo e na relação entre o Mestre Divino e os discípulos humanos, daí os fins da Ordem que fundou se centrarem na *defesa e propagação da fé* e no *aperfeiçoamento das almas na vida e na doutrina cristãs*[15]. Estes aspectos transbordam no programa iconográfico da capela do Noviciado do Colégio das Artes e a linha narrativa do silhar de azulejos setecentista aí aplicado coloca a tónica nesses valores defendidos pelo fundador da Companhia ao incluir alguns episódios da sua vida que são exemplares desse combate pela defesa dos princípios da Fé católica.

Sobre a iconografia inaciana, a fonte gráfica com maior impacto nas várias expressões artísticas utilizadas na produção de obras de arte associadas à Companhia de Jesus foi, sem dúvida, a série *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, publicada em Roma em 1610, na sequência da beatificação do fundador daquela Ordem em 1609[16]. Vários estudos o têm comprovado, estando a sua utilização identificada em alguns ciclos pictóricos de temática inaciana aplicados nas mais variadas latitudes em antigos edifícios erigidos pela Companhia de Jesus[17]. Em concreto, falamos de uma edição ilustrada da vida de Santo Inácio de Loyola, que integra um conjunto de gravuras de Jean Baptiste Barbé sobre desenhos originais atribuídos a Rubens, a qual surgiu a partir de uma outra, realizada anteriormente, com base na obra biográfica da autoria do jesuíta Pedro de Ribadeneyra[18], que apresentava

[14] Acompanha esta representação a legenda «*Dies victoriae hujus in numero sanctorum dierum accipitur. Judith 16*», citação da Vulgata, retirada do capítulo 16 do Livro de Judite, no seu versículo 31. A evocação da história de Judite e Holofernes é associada à Virgem pelo facto de Judite, tal como Maria, ter vencido o pecado e salvo o seu povo. A inscrição abreviada do versículo 31 do referido livro do Antigo Testamento – «*O aniversário desta vitória foi incluído pelos hebreus no número dos dias de festa santos, e os judeus celebram-nos até ao dia de hoje*» – é, portanto, a peça chave na decifração da lógica de todo o programa iconográfico deste micro espaço sacro, constituindo a mensagem principal a evocação à celebração do espírito combativo na tarefa da defesa e propagação da Fé católica, tomando os exemplos, numa primeira instância, de Judite [em directa relação com Maria, a *nova Eva*], e nos patamares seguintes de Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Luís de Gonzaga, São Francisco de Borja…

[15] Fins da Companhia de Jesus indicados nas Constituições da Companhia de Jesus. Citados por: MARTINS, Fausto Sanches – "Culto e Devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal" In *Actas do Colóquio Internacional «A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura»*. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, D.L. 2005, p. 92.

[16] É a partir da data da sua beatificação que arranca o movimento devocional em volta da sua figura, tornando-se a sua devoção numa das mais importantes da Companhia de Jesus, à qual se juntam os cultos de São Francisco Xavier, de São Francisco de Borja e de São Luiz de Gonzaga, os quais representam os *Quatro Primeiros Santos da Companhia*.

[17] Vd. ECHÁNIZ, Ignacio Cendoya; ESTEBAS, Pedro M. Montero – "La Influencia de la "Vita Beati Patris Ignatii…" grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Espanola – Cuadernos de Arte e Iconografia* [on-line]. N.º 11 (1993) Disponível em: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1142.htm>; VALDIVIESO, Enrique – "Una serie pictórico de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan de Espinal". *Laboratorio de Arte*. N.º 13 (2000). Sevilha: Universidade de Sevilha/Departamento de Historia del Arte; QUINTANA, Nuria Barahona – «Funciones de la Iconografía Ignaciana en el Colegio-Noviciado de San Francisco Xavier de Tepotzotlán. La Casa Professa de la Ciudad del Mexico.» In *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilha: Universidad Pablo de Olavide, 2001; AA.VV. – *Cuardernos Ignacianos*. N.º 5 (2004). Caracas: Universidade Católica Andrés Bello; MACHADO, José Alberto – «As pinturas a fresco da sacristia nova da igreja do Espírito Santo de Évora (1599).» In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003; SOBRAL, Luís de Moura – «Espiritualidade e Propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses.» In *Actas do Colóquio Internacional "A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVIII. Espiritualidade e Cultura."* Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004. Vol.I, pp.385-415. Acrescentamos também o estudo de Luís Alexandre Rodrigues realizado sobre as pinturas do espaldar do arcaz e tecto da sacristia da igreja dos Jesuítas de Bragança [as quais beberam também na fonte gráfica mencionada], apresentado no *IV Seminário Luso-Brasileiro – A Encomenda. O Artista. A Obra,* organizado pelo Grupo de Investigação de Arte e Património Cultural no Norte de Portugal do CEPESE, o qual decorreu entre 14 e 17 de Outubro de 2009 em Bragança. Aguarda-se a sua publicação nas actas do mesmo Seminário que sairão do prelo em breve. Considere-se também a notícia da existência de ciclos pictóricos de temática inaciana para os quais não existem ainda estudos aprofundados no campo da História da Arte: casos de alguns, os ciclos pictóricos em Espanha, nos Colégios de Alcaclá de Henares, Murcia, Igreja do Noviciado de Madrid, Casa Professa de Sevilha e Colégio Real da Companhia de Jesus em Salamanca. Cf. ECHÁNIZ, Ignacio Cendoya; ESTEBAS, Pedro M. Montero – *Ob.Cit.*

[18] Sobre as principais fontes literárias da iconografia inaciana [às quais não terá estado indiferente o pintor de azulejos do conjunto em análise] destacamos, em primeiro lugar, a obra *Vida del P. Ignacio de Loyola* de Pedro de Ribadeneyra, uma das obras biográficas mais importantes para o conhe-

gravuras abertas por Theodor e Cornelis Galle e Hieronimus Wierix. A grande incidência que a série da *Vita* de Rubens--Barbé teve nas inúmeras representações pictóricas inacianas realizadas para os colégios da Companhia de Jesus poderá ser explicada pelo estreito controle sobre esse reportório de imagens por parte dos jesuítas, facto que constitui um exemplo perfeito do sistema de fixação de imagens, neste caso respeitantes à iconografia da figura cimeira da Ordem jesuítica.

Ao confrontarmos algumas das estampas da referida série gravada[19] com certos painéis do núcleo azulejar em análise, constatámos que o artista pintor de azulejos foi aí recolher inspiração, quer pela via da simplificação das formas, quer pela adição de elementos estranhos à fonte, numa operação de *reciclagem* criativa dos elementos retirados das estampas – aspectos que esmiuçaremos adiante.

cimento da figura de Inácio de Loyola. Ribadeneyra escreveu a primeira biografia oficial em 1572, sendo muito dessa obra baseada no testemunho autobiográfico ditado por Santo Inácio a Luís Gonçalves de Câmara seu secretário [Vd. COELHO, António José [Tradução de] – *Autobiografia de Santo Inácio de Loyola*. Braga: Editorial A. O., 2005]. Contudo, em edições posteriores, ao mesmo tempo que se ia consolidando o processo de beatificação de Inácio de Loyola, Ribadeneyra enriqueceu os textos originais com mais acontecimentos e feitos extraordinários da vida do fundador, incluindo as suas lutas contra as tentações do demónio e outros aspectos que realçavam o carácter de santidade de Inácio de Loyola. Os autores da série ilustrada da vida de Inácio de Loyola desenharam de acordo com os conteúdos das últimas edições da biografia inaciana escrita por Ribadeneyra. As ilustrações englobam feitos históricos e outros que se poderá considerar de apócrifos, formando uma colectânea de imagens que contam a história da vida do santo fundador da Companhia de Jesus, as quais se fazem acompanhar de pequenas frases latinas colocadas sob a gravura. A escolha das cenas assim como o texto escrito foi feita por Nicholas Lancicius, Filippo Rinaldi e Peter Pazmany, todos jesuítas. Cf. ECHÁNIZ, Ignacio Cendoya; ESTEBAS, Pedro M. Montero – *Ob. Cit.*. Também na obra de Juan de Polanco, secretário e primeiro arquivista da Companhia de Jesus, *Sumario das Coisas mais notáveis que tocam à fundação e progresso da Companhia de Jesus*, há a referência a vários milagres associados à vida de Inácio de Loyola, tendo esses testemunhos originado a concepção de certas representações iconográficas de prodígios realizados pelo santo jesuíta. Cf. MACHADO, José Alberto – *Ob. Cit.*. p.284. A obra de Luís Gonçalves da Câmara, intitulada *Relato do Peregrino* ou *Autobiografia*, resultante do contacto directo com o santo fundador da Companhia de Jesus, é outra das fontes literárias a ter em conta. Veja-se também o estudo de GUILLAUSSEAU, Axelle – "Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y princípios del siglo XVII". *Criticón*. Número 99 (2007). Tolouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 5-56.

[19] Na Biblioteca Nacional de Lisboa consultámos um exemplar datado de 1609 e impresso em Roma, com 79 gravuras. Recentemente, o mesmo foi disponibilizado *on-line* no serviço de obras digitalizadas: disponível em http://purl.pt/14486.

Uma nota particular deste ciclo narrativo em azulejo é o facto de, em quatro dos seis painéis de temática inaciana, acontecer o agrupamento num mesmo painel de dois episódios da vida do fundador da Companhia de Jesus [**Fig.1**]. Esta situação deverá ser entendida pelas questões técnicas associadas à optimização do revestimento cerâmico, de maneira a tirar partido ao máximo do espaço disponibilizado para a colocação dos azulejos, sendo aproveitada a dimensão dilatada dos painéis nas paredes da nave [derivada da divisão do revestimento em função dos vãos incluídos nos alçados laterais]. Assim, e de acordo com uma sequência cronológica dos acontecimentos da vida de Inácio de Loyola, a ordem da leitura do ciclo inicia--se no painel colocado à direita da porta de entrada e inclui as cenas da *Conversão de Santo Inácio* e da *Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate* [P1], seguindo--se nos painéis seguintes as cenas que representam *Santo Inácio açoitado em Barcelona* e *Santo Inácio no cárcere em Salamanca* [P2], *Diogo de Gouveia desculpando-se perante Santo Inácio* e *Santo Inácio curando uma possuída pelo demónio* [P3], *Prédica de Santo Inácio em Roma* e *Santo Inácio mergulhado nas águas geladas como exemplo de castidade* [P4], fechando-se o ciclo com as representações autónomas dos episódios da *Despedida entre Santo Inácio e São Francisco Xavier de partida para a Índia* [P5] e da *Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma* [P6] [**Diagrama 1**].

Para o primeiro painel verificamos que a sua organização compositiva foi influenciada pelas gravuras 4 [**Fig.3**] e 11 [**Fig.2**] da série Rubens-Barbé, tendo essas influído na distribuição e postura das figuras no espaço. O pintor de azulejos coloca as representações das estampas lado a lado, como que encostadas, utilizando como elemento de união o prolongamento dos efeitos da *nuvem do Altíssimo* da cena da experiência mística de Santo Inácio de Loyola no seu leito de convalescença para o episódio da *Velada de armas à Virgem de Monserrate*. O artista ceramista consegue com facilidade adequar o formato vertical das gravuras às dimensões longitudinais da reserva figurativa do painel, conseguindo manter a noção de profundidade pela representação das duas cenas em planos diferentes – a *Conversão de Santo Inácio* mais avançada que a *Velada de armas à Virgem* –, o que implicou necessariamente a deslocação da mesa--de-cabeceira dos aposentos de Santo Inácio para o lado oposto ao observado na gravura, ficando no painel de azulejos em primeiro plano, e também a eliminação do dossel representado na estampa substituindo-o por um *putto* que sustem os panejamentos. Observamos ainda alterações ao nível da fisionomia do

Figura 1
Painel representando a *Conversão de Santo Inácio* e a *Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate*
Revestimento azulejar da capela do Noviciado do Colégio das Artes
ca. 1730
Oficina de Lisboa
FA [Foto do Autor]

Figuras 2 e 3
Gravuras 11 e 4 da série *Vita Beati P. Ignatii Loiolae* de Jean-Bapiste Barbé sobre desenhos atribuídos a Rubens
Roma, 1609
Biblioteca Nacional de Lisboa

protagonista, no desenho dos móveis e objectos [mais simplificados no azulejo], bem como nos pormenores dos gestos de Santo Inácio [adquirindo uma maior expressividade no azulejo] e nas representações das arquitecturas dos planos de fundo. Na cena da *Velada de armas à Virgem* o pintor de azulejos prefere eliminar o pormenor descritivo que a gravura apresenta no desenho do retábulo, para adicionar a figura do anjo que assiste ao gesto de Santo Inácio.

No painel seguinte dá-se a cópia da disposição e postura de algumas figuras das gravuras 36 e 33, sendo essas praticamente decalcadas da matriz gravada verificando-se, contudo, uma redução significativa no número de personagens representadas no painel de azulejos, sentindo-se portanto o cuidado do artista em não sobrecarregar a composição azulejar. Mais uma vez, é perceptível neste painel de azulejos a capacidade inventiva do pintor que, por exemplo, aproveita a disposição da abertura da janela do cárcere onde surge Santo Inácio e a disposição da vítima e dos dois agressores que aparecem na gravura do *Açoite em Barcelona* de frente para o espectador, como pontos de partida para a criação de uma representação mais expressiva, sobretudo pela enfatização do gesto, e requintada pelo desafogo da paisagem envolvente das duas acções representadas e pela escolha do traje *à romana* [em detrimento do traje cortesão reproduzido nas estampas] das figuras em redor de Santo Inácio, gosto reforçado na representação das arquitecturas e na armadura do guarda em atitude meditativa, colocado no extremo esquerdo da composição. Os valores de profundidade são novamente conseguidos pela diferenciação de planos na representação dos dois episódios.

Situações idênticas às anteriormente descritas são observáveis nos painéis seguintes, sendo que para o terceiro painel associamos as estampas 46 e 75 da *Vita* de Rubens-Barbé, e para o quarto as gravuras 42 e 60 da mesma fonte gráfica. A influência é, sobretudo, flagrante na disposição das figuras no espaço. Tudo o resto é reinventado, desde o pormenor da indumentária, à preocupação com o impacto expressivo do gesto das figuras, e ainda ao tratamento do fundo da composição, quer pela introdução da representação de novas arquitecturas em relação aos referidos modelos

gravados, quer pela inserção de vários elementos alusivos ao mundo natural.

Para os últimos painéis, reservados para os episódios da *Despedida entre Santo Inácio e São Francisco Xavier de partida para a Índia* [P5] e da *Apresentação a Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma* [P6], não conseguimos apurar qualquer fonte em que fosse notória a relação directa entre o modelo gravado e as formas pintadas no suporte cerâmico. Constatámos que, definitivamente, a *Vita* de Rubens-Barbé não foi considerada em qualquer aspecto da fórmula compositiva aplicada nestes dois painéis.

Numa leitura global sobre o conjunto azulejar em enfoque e influência da citada fonte gráfica sobre alguns dos seus painéis, constata-se que o artista pintor de azulejos se decidiu pela optimização do espaço disponível para reserva figurativa de cada painel, produzindo em quatro dos seis painéis uma inter-relação espacial das composições representadas em cada estampa retirada da fonte gráfica seleccionada. Agrupou essas estampas aos pares, respeitando a sequência dos acontecimentos relatada na hagiografia, colocando dois episódios em um só painel. Apesar de gerar uma concentração temática que poderia resultar numa sobrecarga visualmente desagradável do campo figurativo, ao simplificar os elementos acessórios, de importância secundária, revelou-se bastante engenhoso e criativo reinventando algumas formas e criando novas ambiências ao nível dos fundos. Deste modo, verifica-se para este caso que a manifesta sujeição sobre as gravuras da *Vita* de Rubens-Barbé na concepção das várias cenas inacianas representadas nos painéis atrás mencionados não é servil, mas sim algo inventiva, pelos sinais que o pintor de azulejos demonstra em querer autonomizar-se em relação à matriz gravada que lhe foi apresentada pela clientela, para lhe servir de referência na desejável boa condução do acto criativo em direcção ao resultado final que teria que necessariamente agradar e resultar, já que inserida num programa de alguma complexidade simbólica.

1.2. Uma gravura da *Vita Sancti Antoni Paduani de* Martin Engelbrecht para um painel da Capela da Portaria do Colégio de Santo António da Pedreira

O antigo edifício do Colégio de Santo António da Pedreira, situado junto à Universidade de Coimbra, recebe um núcleo azulejar bastante significativo para a iconografia antoniana em azulejo, estando bem representados os principais episódios da vida e milagres do santo taumaturgo português nos azulejos da igreja [nave e sacristia] e capela da portaria, registando-se, inclusivamente, a repetição de algumas cenas.

Figura fundamental no desenvolvimento cultural da Ordem de São Francisco, quer pela abordagem que fez da doutrina franciscana, oferecendo uma visão renovada e actualizada para o tempo, quer pela apologia dos estudos na Ordem, Santo António torna-se célebre pelos dotes exímios no exercício da pregação, defendendo a pobreza e a penitência, tendo produzido uma notável obra sermonística, a qual é testemunho do seu grande relevo enquanto teólogo. Para além da marcada importância intelectual, a sua grande fama de santidade associa-se, principalmente, ao registo de múltiplos milagres, alguns deles muito populares e amplamente representados na azulejaria portuguesa[20], os quais surgem numa directa associação ao exercício teológico da prova da existência de Deus.

Ingressando no edifício que foi outrora o colégio universitário dos franciscanos da Província de Santo António da Observância, passada a porta com grades de ferro da portaria, entramos num exíguo átrio de distribuição que nos indica por meio de um painel de azulejos setecentista, a existência de uma capela dedicada a Santo António, situada à direita, que acolhe uma imagem de *Nossa Senhora da Piedade dos Aflitos*, à qual se associa a concessão de indulgências a quem a visitar e lhe rezar desde as vésperas até ao pôr-do-sol no dia da Conceição[21]. Nela está um silhar de azulejos formado por painéis figurativos de temática antonina – *Pregação de Santo António aos peixes em Rimini*, *Milagre Eucarístico da Mula* **[Fig.4]**, *A ilibação do pai de Santo António* e *Morte de Santo António* – que inclui também representações simbólicas – os símbolos antoninos da *cruz* e do *lírio* –, o qual se dispõe nas paredes laterais, estando assente em rodapé marmoreado a verde e manganês, apresentando-se recortado pelos espaldares colocados sobre os painéis hagio-

[20] Vd. MECO, José – "Iconografia Antoniana no Azulejo Português". In *O Santo do Menino Jesus: Santo António, Arte e História*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1995. Vol. 3, p. 50.

[21] Na cartela representada no painel de azulejos polícromo, que datamos do último quartel do século XVIII, inscreve-se a seguinte legenda: «O S.P. PIO [ ] CONCEDE INDULGENCIA/ PLENARIA PERPETUA. ATODAS [A]S PES=/ SOAS QUE. CONFESSANDO=SE E COMUNGANDO./ VIZITAREM A IMAGEM DE N. S.A DAPIEDADE DOS/ AFLICTOS. QUE SEVENERA NESTA CAPELA DE S./ ANTONIO. DESDE AS VESPORAS. [TH]É PR DOSOL DO/ DIA DACONCEIÇÃO DAS. ROGANDO ADEOS PELA UNI=/ AO.DOS PRINCEPES CHRISTAOS EXTIRPAÇAO/ DAS HERESIAS E EXALTAÇÃO DAS. TA/ IGREJA CATHOLICA».

Figura 4
Painel de azulejos com a cena do *Milagre Eucarístico da Mula por Santo António*
Capela da Portaria do Colégio de Santo António da Pedreira
ca. 1775-1790
Oficina coimbrã
FA

Figura 5
Gravura 7 da série gravada *Vita Sanctii Antoni Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis, ac Prodigiis Illustrata*
Martin Englebrecht dobre desenhos de Thomas Scheffler
Augsburg, ca.1740
Gabinete de Estampas/ Museu Nacional de Arte Antiga

gráficos, cuja composição figurativa polícroma se inscreve em campos rectangulares[22].

De forma a enquadrar a análise do caso particular que aqui trazemos importa, antes de mais, referir que a vivência espiritual implícita deste edifício está, sobretudo, espelhada na escolha dos ciclos narrativos eleitos para os revestimentos cerâmicos patentes nas suas unidades espaciais de função religiosa. Por essa via é assumido, afincadamente, pela sua comunidade de religiosos o afecto cristocêntrico[23] – um dos aspectos dominantes e característicos ao carisma franciscano – e, ainda, o culto particular a Santo António – patrono daquela instituição e respectiva província – como figura de vida exemplar de *perfeição*[24].

No estudo da influência de fontes gravadas sobre o núcleo azulejar integrado em vários espaços deste edifício, identificámos[25] para um dos painéis da capela da portaria evidentes afinidades com uma estampa pertencente a uma importante fonte gráfica para a iconografia antonina em azulejo da segunda

[22] A linguagem decorativa do enquadramento dos painéis, pintada a azul, verde, amarelo e roxo de manganés, é bastante contida, sendo marcada a divisão entre os campos figurativos por pilastras rematadas por vasos floridos. Os espaldares recortados colocados sobre cada painel, em jeito de frontões, são decorados com alguns elementos *rocaille* combinados com motivos vegetalistas, resultando uma aparência próxima à estética típica do rococó final.

[23] Particularmente nos painéis da capela-mor da igreja que se enquadram na iconografia da Infância de Cristo, com as cenas da *Adoração dos Pastores* e da *Adoração dos Magos*. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. Vol. 1, pp. 223-227.

[24] No revestimento da nave da igreja, sala do arcaz da sacristia e na capela em análise. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. Vol.1, pp.241-254.

[25] Já no âmbito da nossa investigação de mestrado em História da Arte em Portugal que conduziu à dissertação *Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII na Arquitectura dos Colégios das Ordens Religiosas em Coimbra* apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. Vol. 1, pp. 242.

metade de Setecentos: a série alemã *Vita Sanctii Antoni Paduani, Ordinis Minorum, Magnis Miraculis, Signis, ac Prodigiis Illustrata* saída da escola de Augsburg[26]. Da autoria de Martin Engelbrecht sobre desenhos de Thomas Scheffler, a série está datada para ca. 1740 e é composta por 12 gravuras que valorizam os feitos miraculosos do Santo taumaturgo português, incluindo cada estampa dois episódios da vida do santo, um representado num plano principal e outro secundarizado na sua inclusão nos últimos planos da composição[27].

Notámos uma directa influência da gravura 7 **[Fig. 5]** da série alemã no painel que representa o *Milagre Eucarístico da Mula*, colocado na parede do lado direito, logo junto à entrada da capela. O que interessou ao artista pintor de azulejos foi apenas o episódio representado em primeiro plano na gravura correspondente ao referido milagre, já que no último plano surge outro milagre antonino [*O Milagre do Pé Decepado*] que no suporte cerâmico se eliminou sobretudo pela falta de espaço disponível que julgamos ter originado a exclusiva representação de apenas um episódio por painel.

Ao nível da organização da composição, o pintor de azulejos distende o esquema apresentado na cena em primeiro plano da gravura, de maneira a ajustá-lo ao formato rectangular longitudinal do painel de azulejos. As semelhanças são significativas na disposição e postura dos personagens e no decalque quase ao pormenor dos detalhes da indumentária. Ocorre sobretudo uma situação de sobrecarga na composição do painel de azulejos pela inadequação da escala das figuras à dimensão do painel, acontecendo inclusivamente a adição de mais uma personagem nos primeiros planos e a deslocação de algumas figuras da gravura no seu posicionamento original, de modo a se ajustarem ao sentido longitudinal da reserva figurativa do painel. Verificam-se problemas de escala no desenho das várias personagens e há a perda total da profundidade da gravura pelo corte em altura na composição em azulejo da estrutura arquitectónica que se desenhava como fundo no modelo gravado: ainda que o pintor de azulejos tente desenhar também uma estrutura arquitectónica nos últimos planos da sua composição, os erros de escala cometidos no desenho das figuras e alguns pormenores na representação da perspectiva no sentido da tridimensionalidade dessas mesmas arquitecturas simuladas, fazem anular a noção de profundidade.

Apesar de todos os problemas técnicos verificados na obra final, e do facto da matriz em causa apresentar mais do que uma cena na mesma estampa, consideramos que estamos perante um caso de assimilação da gravura por via do decalque quase total, já que não há sinais de uma interpretação livre a partir da estampa, mas apenas um esforço por conseguir adaptar o formato rectangular vertical da composição original ao rectângulo longitudinal da reserva figurativa do painel cerâmico.

2. A temática venatória em azulejos da segunda metade de Setecentos nos colégios da Sapiência e de Santo António da Pedreira

2.1. Uma gravura do *Libro de la Monteria* [1582] para um painel de azulejos setecentista numa aula do Colégio da Sapiência

O núcleo azulejar do Colégio da Sapiência ou de Santo Agostinho[28] é bastante diversificado no que toca não só à datação dos seus exemplares [Séculos XVII e XVIII] mas, principalmente, no que diz respeito à tipologia dos esquemas compositivos que apresenta *in situ*. Na presente análise interessa-nos, particularmente, o conjunto da sala de aula na ala Nascente do claustro principal deste edifício, o qual integra azulejos polícromos, cujas características técnico-artísticas indiciam a produção local, e que situamos no último quartel de Setecentos[29].

---

[26] Fonte já revelada nas seguintes obras: AA. VV. – *O Santo do Menino Jesus: Santo António, Arte e História*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1995, pp. 130-132; AA. VV. – *Igreja de Santo António de Igarassu. Memória e Futuro – Continuidades Barrocas*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2000, pp. 45, 51-64.

[27] A edição por nós consultada foi a disponível no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

[28] Colégio universitário dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz localizado na Coimbra intramuros, na zona NO da Almedina, suficientemente próximo da sua casa-mãe [o Mosteiro de Santa Cruz] e também do Paço das Escolas da Universidade. Por volta de 1590 foi iniciada a sua construção, ocorrendo a cerimónia da colocação da primeira pedra em 1593. As obras terminariam ca. 1630 com a edificação dos dormitórios altos, sacristia e acabamentos decorativos da igreja. Existem vários indícios das naturais beneficiações decorativas posteriores, as quais acusam um esforço constante pela actualização do gosto. No que respeita aos revestimentos cerâmicos, destacamos a variedade de amostras presentes nos conjuntos da portaria, claustros, escadarias de acesso ao 1.º andar do claustro principal, sala dos actos, sacristia, capela do dormitório e aula na ala Nascente do claustro principal. Vd. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. Vol. 1.

[29] Santos Simões data-os de ca.1765. SIMÕES, J.M. dos Santos – *Ob. Cit.*, p. 141. Presentemente, no âmbito da nossa investigação de doutora-

Formando silhar de perfil rectilíneo assente sobre rodapé de um azulejo de altura [com efeitos marmoreados a verde, amarelo e manganês], vários painéis de enquadramentos polícromos [pintados a azul, amarelo e verde sobre fundo branco], intercalados por estípites remadas por vasos floridos, apresentam nas suas reservas composições de temática paisagística onde se incluem cenas pastoris e outras de carácter venatório [pintadas a manganês sobre fundo branco] e ainda algumas marinhas [a manganês e verde sobre fundo branco]. Estas representações incluem vários aspectos formais e esquemas compositivos com grandes afinidades com outros núcleos azulejares de datação semelhante, existentes em edifícios da cidade e região de influência das olarias de Coimbra [p.e. piso inferior do Claustro dos Gerais, Colégio de São Jerónimo, Mosteiro de Santa Maria de Arouca…], o que para além de poder denunciar uma mesma mão, acusa indícios da utilização de uma mesma matriz gravada. São particularmente curiosos os pormenores do tratamento dos animais – alguns deles revelando um tratamento humanizado das suas expressões faciais – que a par com a espontaneidade da pintura, o cromatismo e o desenho ingénuo dos vários elementos representados, imprimem aos vários trechos paisagísticos uma singular expressividade[30].

Em concreto, destacamos do conjunto um painel colocado junto ao vão da porta de entrada, do lado direito[31], onde se fez representar uma cena da *Caça ao Urso* **[Fig. 6]**, e para a qual associamos a gravura de igual temática **[Fig. 7]** publicada no *Libro de la Monteria*[32] na sua edição sevilhana datada de 1582. Constatando ser essa a fonte gráfica que terá condicionado a referida composição em azulejo, verificamos uma situação de acentuado anacronismo no processo criativo da obra azulejar em relação à fonte gravada.

O tratado de caça da autoria de Afonso XI de Castela e Leão [1311-1350] atingiu larga difusão com a edição do reinado de Filipe II de Espanha, impressa em 1582 na oficina sevilhana

Figura 6
Painel de azulejos com a cena da *Caça ao Urso*
Aula da Ala Nascente do Colégio da Sapiência
ca. 1775-1790
Oficina coimbrã
FA

Figura 7
Gravura do *Libro de la Monteria*
Sevilha: na oficina de Andrea Pescioni
1582

---

mento dedicada ao tema *Azulejaria de Fabrico Coimbrão. [Séculos XVII--XVIII]. Cronologia - Artistas - Iconografia,* estamos a rever as cronologias propostas pela historiografia do azulejo para a produção de Coimbra.

[30] Cf. SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Ob. Cit.*. Vol. 1.

[31] À data da nossa visita, obstruído por um largo e alto armário de livros, e acusando já alguns problemas de conservação, nomeadamente, eflorescências de sais.

[32] *Libro de la Monteria que mandou escrivir el muy alto y muy poderoso rey Don Alonso de Castilla y de Leon, ultimo deste nombre, acresentado por Gonzalo Argote de Molina*. Sevilha: Andrea Pescioni, 1582.

de Andrea Pescioni, importante mercador de livros, impressor e editor em Sevilha de origem florentina. Composto por três livros e completado na referida edição com o discurso de Gonzalo Argote de Molina, o *Libro de la Monteria* faz a compilação de dados sobre diversos aspectos da caça de grande porte, incidindo na descrição dos bosques e montados espanhóis da época[33], sua fauna e flora, técnicas e estratégias de caça e, ainda, indicações para a selecção dos cães.

A via de acesso do pintor de azulejos à matriz impressa poderá ter sido o próprio encomendador: os monges crúzios. Consideramos muito provável que esta obra constasse na livraria do Colégio da Sapiência ou na do Mosteiro de Santa Cruz[34]. Teixeira de Carvalho, no seu estudo sobre a livraria de Santa Cruz refere que «*no século XVIII o mosteiro tinha a sua gente de armas e fazia periodicamente alardos para verificar o estado das armas e o número dos seus homens*» pelo que refere que na livraria eram «*estimadas as obras das artes da guerra, se arquivavam e liam os livros de arquitectura militar, as artes de bem cavalgar e outras que parece deveriam ser estranhas a quem vivia de recolhimento e clausura.* […]»[35]. A existência do *Libro de la Monteria* nesse conjunto das *obras das artes da guerra* será provável, uma vez que a acção cinegética fazia parte da formação dos cavaleiros no sentido da sua preparação para os actos bélicos. Ainda sobre a presença da obra em causa em contextos monástico-conventuais realçamos o exemplo dos dados associados ao exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa [correspondente à edição de 1582] que indicam que a obra terá pertencido ao Convento de São Bento de Xabregas [também conhecido como *Convento do Beato*], casa da Congregação de São João Evangelista [os chamados *monges lóios*].

No painel em análise a influência da gravura da *Caça ao Urso* publicada no *Libro de la Monteria* [a qual surge no Livro Terceiro por várias vezes[36] e ainda no *Discurso* de Gonçalo Argote de Molina][37], faz-se notar, principalmente, na concepção da acção principal da cena representada e não na representação do plano de fundo, que acusa um tratamento totalmente livre e desprendido da matriz gravada por parte do pintor de azulejos.

O pintor de azulejos faz sobretudo o decalque dos elementos de primeiro plano, utilizando a gravura original de modo invertido: no painel de azulejos conservam-se grandes afinidades com as figuras da besta e do caçador colocado do lado esquerdo da gravura. Ainda que simplificando nos adereços dos caçadores, mantém a sua postura corporal, actualiza o traje à luz da moda da sua época, preservando o pormenor do adorno das cabeças com chapéus. O urso é colocado na mesma situação central, igualmente de pé em posição de ataque, mas sem a torção do tronco para o lado contrário ao dos membros inferiores observada na matriz gravada. Em redor destas figuras de primeiro plano, o pintor de azulejos acrescenta três cães que correm na direcção da besta, numa colocação algo desarranjada no que respeita aos princípios básicos da representação da perspectiva, provocando o levitar da figura do caçador à direita do urso no painel de azulejos [e recortado da gravura] e a perda das patas do canídeo que surge na base da composição por entre pedras e troncos.

É, portanto, na envolvente da acção principal da composição que o pintor de azulejos acusa uma interpretação mais livre pelo total desprendimento das formas representados nos planos secundários da gravura. Faz-se representar no suporte cerâmico um vale sugerido pela inclusão no plano de fundo de montes concentrados no lado esquerdo da composição [lembrando tenuamente o que se desenha por detrás do urso, principalmente pela sugestão do seu volume em pirâmide, a caverna da besta representada na gravura], povoado por algumas casas colocadas no sopé dessas elevações e outras surgindo no fundo, por entre o recorte das serras, com uma proporção incorrecta em relação aos elementos dos planos precedentes, as quais têm a particularidade de ser bastante descritivas se considerarmos o pormenor das chaminés fumegantes. A composição paisagística é complementada por árvores, algumas surgindo também por entre o recorte das serras e outras colocadas isoladas num grupo de três à direita da composição, possivelmente numa tentativa, uma vez mais, desairosa em contrabalançar o preenchimento do lado esquerdo do fundo.

[33] De Afonso XI de Castela e Leão (1311-1350) e tempos posteriores, já que o texto terá sido acrescentado na época de Pedro I de Castela (1334-1369) e ainda no Século XVI, concretamente, com as referências a corridas de touros e a outros actos lúdicos. Cf. VALVERDE, Jose A. – *Anotaciones al Libro de la Monteria del Rey Alfonso XI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

[34] Casa-mãe dos crúzios, situada nas proximidades do colégio e, inclusivamente, com ligação física à estrutura colegial.

[35] CARVALHO, J. M. Teixeira de – *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921, p. 107.

[36] Aos fólios 42v,49, 57, 58, 67v, 86v, 91.

[37] Surge novamente na folha 8 deste *Discurso*.

Este caso serve pois de amostra exemplificativa de como a gravura do século XVI ainda sobrevive em fórmulas compositivas da azulejaria portuguesa no último quartel do século XVIII e num centro de produção regional como o de Coimbra, o que faz lançar questões sobre a relação entre as oficinas e sua clientela na senda do entendimento da escolha e origem do contacto com o modelo gravado por parte do produtor e seu consequente condicionamento no processo criativo.

2.2 A série gravada *Venationes ferarum, avium, piscium* [ca. 1630] e os azulejos do refeitório do Colégio de Santo António da Pedreira

O eminente investigador da azulejaria portuguesa Santos Simões[38] notou para as fontes gráficas a partir das quais se perfila a maioria das cenas venatórias representadas no azulejo português a grande prevalência na escolha de gravuras da série *Venationes ferarum, avium, piscium*[39], do *Primo Libro de Caccie Varie* por Antonio Tempesta e das estampas do *Libro de la Monteria* [de que falámos atrás].

No refeitório do Colégio de Santo António da Pedreira, um silhar de painéis de espaldar recortado, de pintura a azul e branco, está assente num rodapé de azulejos modernos [fabrico industrial], numa altura que indicia a existência de bancos corridos a toda a volta da sala, funcionando, então, o revestimento azulejar como espaldar daqueles assentos. A caça e a pesca são os temas em enfoque, oferecendo o conjunto de painéis uma exposição visual, detalhada e pormenorizada, acerca das técnicas possíveis da prática da caça [maioritariamente] e da pesca, cuja finalidade concreta, acreditamos que se deverá associar ao sentido do provimento de alimentos, já que é esse o local onde os mesmos são consumidos.

Sobre a datação do conjunto, e considerando um painel de azulejos com a data de 1772, atribuído às olarias de Coimbra [mais concretamente a Manuel da Costa Brioso[40]] com fortes semelhanças formais com os exemplares em análise – sobretudo ao nível do desenho da guarnição, apesar de apresentar policromia –, o qual pertence à colecção do Museu Nacional Machado de Castro [inv.1720], situamo-lo em redor da mesma data, ca. 1770.

As várias cenas são interpretadas de um modo ingénuo, revelando uma técnica frustre ao nível do desenho, algumas situações incorrectas na representação da perspectiva, bem como um deficiente tratamento anatómico de algumas figuras e animais. Os fundos aparecem esboçados a aguadas, sobressaindo o tratamento por via da mancha, e recebendo as árvores, os montes e as casas um tratamento mais livre se comparados com os elementos em destaque que, como adiante comprovaremos, são retirados de fonte gravada. Notamos ainda no desenho das figuras e guarnição dos painéis que a linha de contorno é usada como recurso estilístico com grande insistência.

Confrontando alguns aspectos das cenas representadas com determinadas estampas da série *Venationes ferarum, avium piscium* [edição de ca.1630] encontramos vários detalhes que acusam a sua consulta por parte do artista pintor de azulejos. A referida edição, publicada por Johannes Galle e Nicolae Vissher, com base na de 1580 de Philippe Galle sobre desenhos de Joanne Stradanus, inclui um total de 104 gravuras onde se fizeram representar diversos momentos da caça às mais variadas espécies [de pequeno, médio ou grande porte, incluindo as espécies extra-europeias] e, também, algumas cenas de pesca e outras mais inusitadas como a cena do *Cônsul Atilius domando a Serpente Africana*. O hiato temporal que se verifica entre esta fonte e a data de produção dos azulejos em análise vem testemunhar a importância que, para a área específica da azulejaria, esse modelo gravado teve no processo criativo dos artistas pintores de azulejo, mostrando ser, certamente, do agrado da clientela.

Neste caso concreto, o artista concebeu as composições em azulejo individualizando certas práticas e técnicas de caça que surgem representadas nas gravuras 56, 67, 72 e 75 das *Venationes*, transformando-as no seu tema principal, surgindo os enquadramentos paisagísticos, mais ou menos dilatados, adequados à dimensão de cada painel.

No que consideramos o primeiro painel do conjunto [colocado à esquerda da porta de entrada no refeitório pelo lado da comunidade], o pintor de azulejos utilizou como modelo uma gravura das *Venationes* que representa a *Caça aos Patos*, correspondente à estampa 72, fazendo o recorte da figura do caçador agachado colocado à direita no modelo gravado e do cão sentado que o acompanha. A cópia destes dois elementos, colocados também em primeiro plano na composição azulejar, é minunciosa nos detalhes, notando-se o mesmo cuidado em

[38] *Venationes* «a grande fonte inspiradora dos azulejeiros no assunto respeitante a caçadas». SIMÕES, J. M. dos Santos – *Ob. Cit.*, p. 46.

[39] Com forte influência nos azulejos do Palácio dos Marqueses de Fronteira em Lisboa. Vd. CORREIA, Ana Paula Rebelo – "Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira"..., pp. 5-22.

[40] Cf. PAIS, Alexandre Nobre *et alli* – *Cerâmica de Coimbra. Do Século XVI-XX.* [s.l.]: Edições Inapa. 2007, p. 88.

seguir os pormenores da paisagem, nomeadamente na colocação do lago, dos patos e das árvores, perdendo-se, contudo, o poder de descrição que a gravura encerra, tal como o rigor na representação da perspectiva, perdendo-se no suporte em azulejo a noção de profundidade. É, também notório o constrangimento provocado pela dimensão do painel de azulejos na selecção dos elementos principais representados da gravura, o que faz como que se excluam os restantes três caçadores e cão colocados no extremo esquerdo da composição da estampa. Estes personagens irão incluir a reserva figurativa do painel de azulejos seguinte, sendo totalmente fiéis à gravura ao nível dos pormenores, apenas a paisagem dos planos de fundo irá ser totalmente recriada.

O segundo painel é, então, uma composição de fusão, não só pelo decalque cuidadoso das figuras representadas a partir de modelos gravados, aí reintegradas num contexto paisagístico fruto da imaginação do pintor de azulejos, mas também por, efectivamente, juntar elementos de duas gravuras distintas: da já referida estampa 72 que representava a *Caça aos Patos* e ainda da estampa 75 que incide na *Caça aos Pombos*. Uma vez mais, é seleccionada uma personagem do primeiro plano da gravura, a qual é integrada na composição em azulejo criando-se um contexto totalmente novo – um caçador sentado examina atentamente a sua peça de caça – colocando-se numa paisagem abreviada nos seus conteúdos descritivos, mais *decorativa* do que *narrativa*. A dilatação da reserva figurativa do painel de azulejos [no sentido horizontal], parece ter contribuído para esta situação de *pastiche* por fragmentos, ajudando a uma distribuição mais livre por parte do pintor de azulejos dos elementos decalcados e, principalmente, auxiliando a uma mais bem sucedida noção de profundidade que, por completo, havia falhado no painel anterior.

Situações idênticas à anteriormente descrita para o segundo painel irão verificar-se em, pelo menos, mais três painéis do conjunto. A gravura 67 das *Venationes*, que apresenta a *Caça à Perdiz*, vai condicionar a representação das figuras e animais representados nos primeiros planos em dois painéis autónomos. Uma vez mais, a dilatação horizontal da reserva figurativa permite o pintor de azulejos evidenciar os elementos copiados com detalhe da matriz gravada, apresentando-os ao espectador de forma mais cuidada e eficaz no que toca às noções de escala e profundidade.

Também a estampa 56 **[Fig. 9]**, que representa a *Caça à Lebre*, serviu de fonte de inspiração para um outro painel do conjunto **[Fig. 8]** [colocado na parede que separa o refeitório da varanda fechada que deita para o lado do rio Mondego], através do decalque de alguns dos elementos representados no primeiro plano: em particular, a lebre, os dois caçadores a pé [o que persegue o animal e o que toca uma trombeta] e o cão desenhado no lado direito da gravura. Neste caso particular verifica-se ainda alguma influência de certos pormenores representados na paisagem descritiva da matriz gravada como umas pequenas casas representadas no canto superior esquerdo da composição, que no suporte em azulejo alteram a sua escala pelo efeito de *zoom* aplicado pelo pintor de azulejos e, também, na forma do elemento arbóreo colocado em primeiro plano, sendo resgatado para o revestimento cerâmico o desenho do entrelaçado dos troncos. A restante representação paisagística é totalmente refeita pelo artista pintor de azulejos: aproveitando o recorte da base da árvore atrás referida, a qual se apresenta elevada na gravura, completamente isenta e sugestionando a exposição das raízes, é criada na composição azulejar uma plataforma que coloca num plano mais elevado o caçador da trompeta e o seu cão; a distribuição das árvores nos planos subsequentes revela algum artificialismo, o que imprime à paisagem um efeito bastante estático se comparado com o plano de fundo da gravura que lhe serviu de inspiração.

Numa acepção iconológica, na azulejaria deste espaço vital na área da comunidade do colégio, o lugar autónomo da representação da paisagem, assumindo a sua variante venatória, pode ser descodificado considerando a função do local. Os conteúdos imagéticos servem o lugar, pela representação de técnicas e modos de agir – momentos de pausa e espera, armadilhas, esconderijos, entre outras – que documentam a actividade da caça enquanto modo de provisão de alimentos. Se tivermos em conta que os elementos recolhidos nas gravuras se reportam a animais de pequeno porte [coelhos, patos, perdizes…], integrantes da dieta da época, há algum sentido na eleição do dito reportório imagético transposto no revestimento cerâmico pela sua correspondência com a função do espaço que o recebe.

O modelo gravado, apesar de anacrónico pelos seus mais de cem anos de intervalo, revela-se fundamental como inspiração para o artista pintor de azulejos, o qual faz a adaptação de formas seleccionadas que funcionam como *muletas* da criatividade: a partir dos elementos principais da gravura, é focado o essencial eliminando o acessório, criando-se novas realidades nas representações das envolventes, as quais resultam melhor ou pior em função do espaço disponível, o qual é condicionado pelo formato das reservas figurativas de cada painel. A capacidade inventiva reside, portanto, no modo da assimilação dos

Figura 8
Painel de azulejos com cena da *Caça à Lebre*
Refeitório do Colégio de Santo António da Pedreira
ca. 1770
Oficina coimbrã
FA

Figura 9
Gravura 56 da série *Venationes ferarum, avium, piscium,* por Philippe Galle sobre desenhos de Joannes Stradanus, edição do Século XVII

modelos gravados face à realidade do suporte cerâmico, o qual, por sua vez, pela sua relação indissociável com a arquitectura, apresenta a cada caso novos desafios ao artista.

Considerações Finais

A assimilação da informação artística e sua transportação para o suporte cerâmico acusa nos exemplos focados integrados nos três núcleos azulejares dos colégios das Artes, da Sapiência e de Santo António da Pedreira, oscilações na maior ou menor liberdade de o fazer por parte do executante da obra pictórica em azulejo.

O consumo da informação gráfica pelo artista terá sido beneficiado pelas relações com uma clientela que neste caso específico tinha acesso privilegiado aos principais canais de difusão da imagem: pelos arrolamentos das livrarias de alguns colégios, ou instituições monásticas no seu alcance directo, verifica-se a existência de uma panóplia de títulos onde o poder da imagem gravada terá pesado sobre a escolha dos reportórios artísticos aplicados ao azulejo. Não é pois de estranhar situações de *décalage* entre a criação e a utilização posterior de formas contidas em estampas oriundas de obras ou séries que pela sua persistência de uso comprovam a sua popularidade no meio artístico.

Verifica-se uma multiplicidade de soluções de síntese, algumas delas muito criativas, não só nos azulejos de oficina lisboeta [de técnica mais requintada] mas também nas restantes

amostras atribuídas à produção local e em maioria [com os seus habituais constrangimentos técnicos resultantes em peças de feitura mais ingénua]. Para os casos observados, a utilização de determinados modelos recolhidos em séries gravadas ou livros ilustrados nas composições em azulejo revela resoluções distintas que são passíveis de ser sistematizadas em três variantes principais: 1) situação de decalque integral, onde a reprodução das formas originais do modelo é feita quase na totalidade, adaptando-as à dimensão e escala da reserva figurativa disponível no revestimento cerâmico, com poucas ou nenhumas soluções inventivas na concepção da composição [caso do painel da capela da portaria do Colégio de Santo António da Pedreira]; 2) decalque exclusivo sobre alguns elementos dos primeiros planos, pela réplica de formas principais em destaque no modelo gravado, reproduzindo rigorosamente as expressões faciais das figuras e a indumentária e, contudo, alterando os fundos e outros elementos acessórios, simplificando ao máximo a composição em relação à da gravura [painéis do refeitório do colégio de Santo António da Pedreira]; 3) a reinvenção de formas, fazendo-se a reprodução de formas oriundas de modelos gravados – pequenos trechos ou figurações, podendo-se combinar vários elementos de diferentes estampas – alterando a sua disposição na acção representada, a indumentária e outros pormenores, no sentido da sua utilização mais livre nas composições em azulejo, revelando uma vontade de trabalho criativo feito sobre o modelo [painéis da Capela do Noviciado do Colégio das Artes e da *Caça ao Urso* na aula do Colégio da Sapiência].

JOAQUIM EUSÉBIO
Universidade de Montreal.
Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Subsídios para o estudo da utilização das gravuras como fonte iconográfica na azulejaria portuguesa do século XVIII – o ciclo de azulejos sobre a vida de Santa Clara da igreja do Convento do Louriçal

Uma imagem vale mil palavras. Porém, as palavras apoiadas por um suporte visual aumentam substancialmente de eficácia quando se pretende influenciar um auditório. Esta noção do valor comunicacional da imagem esteve perfeitamente presente no espírito dos membros do Concílio de Trento. Eles estavam conscientes do seu valor e sabiam como a Reforma tinha utilizado a imagem para, por exemplo, ridicularizar o Papa ou a venda das indulgências. Eles sabiam que a maioria da população era iletrada e que o recurso à imagem poderia desempenhar um papel determinante no ensino religioso. Durante a missa, o sermão do pároco sairia altamente reforçado pelas imagens presentes nas paredes. A escultura, a pintura, o vitral, o azulejo isoladamente ou em conjunto, vão constituir-se em ciclos iconográficos sobre a vida de Cristo, da Virgem, dos santos e sobre os sacramentos, designadamente da Eucaristia.

Em Trento está-se igualmente consciente da importância da gravura e da estampa que oferecem a vantagem de serem impressas em grande quantidade. Compreende-se, portanto, o grande desenvolvimento da gravura a partir dos meados do século XVI. Tal como afirma Camila Santiago «a gravura transformou a história da arte e a história do Catolicismo no Ocidente.» Antuérpia, Nuremberga, Augsburgo reforçam o seu papel de centro de produção e reprodução da imagem que se tornam numa verdadeira actividade comercial à escala internacional. Rapidamente os grandes pintores compreenderam as vantagens e os riscos da gravura – é paradigmático o caso de Rubens.

Portugal e a Flandres tinham desde a Idade Média uma estreita relação comercial, reforçada a partir do século XV com a Expansão Portuguesa. Com o progresso da gravura flamenga, a breve trecho, começamos a receber em larga escala gravuras maneiristas dos Cort, dos Wierix, dos Galle, entre muitos outros.

A influência destas gravuras na arte portuguesa foi estudada por vários investigadores, designadamente por Marie-Thérèse Mandroux-França, por George Kubler (na arquitectura), por Robert Smith (talha dourada) e por Santos Simões (azulejo).

O pintor de azulejo possuía as suas próprias colecções de gravuras quer para as cenas figurativas quer para os painéis decorativos. Determinar a fonte iconográfica exacta dum painel é uma tarefa árdua porque o mercado estava inundado de gravuras sobre uma mesma cena, de versões diferentes de gravuras da cena e mesmo de cópias de cópias de gravuras. Por vezes o pintor serve-se apenas de um ou mais pormenores de uma gravura ou faz a colagem de partes de diferentes gravuras.

Pretendo apresentar-vos alguns exemplos que realçam o que acabamos de afirmar. Servimo-nos dos painéis da igreja do convento do Louriçal, de cerca de 1739, atribuídos à oficina de Bartolomeu Antunes por Santos Simões e recentemente atribuídos a Valentim de Almeida por José Meco, a quem muito agradecemos a informação.

O convento do Louriçal, perto de Pombal, foi construído entre os anos 1692 e 1709. D. João V foi o seu principal comanditário e assim permitiu alojar uma congregação de irmãs clarissas, fundada em 1631 por soror Maria do Lado. A igreja é construída entre 1734 e 1739, seguindo um plano de João Antunes e sob a direcção de Carlos Mardel. Os muros desta igreja são inteiramente revestidos de painéis de azulejos figurativos. Dois ciclos ornamentam as paredes da nave – a Paixão de Cristo e a Vida de S. Francisco. Na capela-mor outros dois ciclos completam o conjunto – 4 painéis sobre a Virgem Maria e um conjunto de 12 painéis sobre a Vida de Santa Clara.

Se o pintor de azulejos, de uma forma geral, não é um criador, quais são as suas fontes de inspiração? Temo-nos dedicado ao seu estudo quer do ponto de vista literário quer ao nível gráfico, inspirando-nos sobretudo nos estudos até agora realizados pelo professor Luís de Moura Sobral, o qual tem, de resto, orientado a nossa pesquisa.

As principais fontes hagiográficas são, sem dúvida, as obras normalmente utilizadas em situações semelhantes, como é o caso da *Vita Prima* e da *Vita secunda* de Tomás de Celano e a *Légende majeure* de São Boaventura no caso dos painéis de S. Francisco de Assis; para Santa Clara a *Legenda Sanctae Clarae*.

Nesta nossa comunicação, iremos incidir sobretudo a nossa análise sobre os painéis de Santa Clara. Relativamente às fontes iconográficas, Adriaen Collaert (1560-1618) é o autor das gravuras copiadas quase integralmente em 7 dos 12 painéis sobre a Vida de Santa Clara.

O pintor de azulejo possuía as suas próprias colecções de gravuras, quer para as cenas figurativas, quer para os painéis decorativos. Determinar a fonte iconográfica exacta dum painel é uma tarefa árdua porque o mercado estava inundado de gravuras sobre uma mesma cena, de versões diferentes de gravuras da cena e mesmo de cópias de cópias de gravuras. Por vezes o pintor serve-se apenas de um ou mais pormenores de uma gravura ou faz a colagem de partes de diferentes gravuras.

Pretendo apresentar-vos alguns destes painéis que detalham o que acabamos de afirmar.

S. Francisco corta os cabelos de Santa Clara

Em primeiro plano, S. Francisco corta os cabelos a Clara, ajoelhada a seus pés com as mãos posta em oração. Vários monges testemunham a cena; um deles segura a veste que servirá de hábito religioso a Clara. Três frades têm velas nas mãos, pois que se trata de uma cena nocturna. Cinco jovens estão ajoelhadas face a Clara – uma segura uma bandeja com um lírio (símbolo de pureza) e outra segura uma pequena bandeja com uma coroa. As grandes colunas de mármore, o arco ao fundo e o panejamento conferem à cena teatralidade e uma riqueza arquitectónica contrastante com a pobreza real da Porciúncula. É igualmente anacrónica a presença de ricas personagens (nobres?) como testemunhas da cena.

Este painel do Louriçal é idêntico a um de Valentim de Almeida cerca de 1740 e que se encontra no Hospital (antigo convento) de Santa Marta, em Lisboa.

Valentim de Almeida baseou-se quase integralmente numa gravura de Adriaen Collaert, tendo simplificado certos detalhes: a flor de lírio transportada pela menina não existe na gravura;

Valentim de Almeida (1692-1779), *S. Francisco corta os cabelos de Santa Clara*, painel de azulejos, 252 x 196 cm, igreja do convento do Louriçal, c. 1739

Adriaen Collaert (1560-1618),
S. Francisco corta os cabelos de Santa Clara,
gravura a buril, 15 x 92 cm, 1613-1621

por outro lado, a segunda jovem por detrás de Clara tem as mãos cruzadas e não transporta qualquer objecto. Finalmente, o pintor de azulejos pôs mais em evidência o fundo arquitectural, aumentando assim o efeito teatral da cena.

Lava-pés

Trata-se de uma cena que demonstra a extrema humildade de Santa Clara e estabelece um paralelo com o painel do *Lava-pés* de Cristo que se encontra na nave desta igreja. Em primeiro plano, Santa Clara está ajoelhada face a uma freira e lava-lhe o pé esquerdo. Três irmãs sentadas e seis de pé testemunham o acontecimento.

A *Vitae Sanctae Clarae* de Henri Sedulius, capítulo 8, 12, retoma a descrição desta cena inserta na *Legenda Sanctae Clarae virginis*, mas deixa subentender que Clara lavava os pés das criadas, o que é verdadeiramente surpreendente dadas as condições de pobreza que Santa Clara impunha.

Valentim de Almeida imita quase integralmente uma gravura de Adriaen Collaert. Apenas falta uma freira do lado direito no último plano, por falta de espaço. Nota-se igualmente a teatralidade da decoração do painel face à sobriedade da gravura. No Hospital de Santa Marta há um outro painel de Valentim de Almeida, datado de cerca de 1740, com um *Lava-pés* praticamente idêntico a este do Louriçal.

S. Francisco recebe Santa Clara

O painel mostra S. Francisco e Santa Clara acompanhados por uma irmã clarissa e por um frade franciscano. O grupo está ajoelhado à volta de uma mesa improvisada. Raios de luz, semelhantes a chamas, envolvem o grupo. Ao fundo, à direita, podem-se entrever pela porta aberta da sala, três pessoas que tentam apagar o suposto incêndio – uma transporta uma escada e outra atira água com um balde.

Uma vez mais, Valentim de Almeida copiou quase integralmente uma gravura de Collaert. Introduziu, no entanto, certos pormenores inexistentes na gravura flamenga – a lareira é ligeiramente diferente e é encimada por três tabuleiros; o altar está decorado e a cabeceira da cama é também diferente; falta

Valentim de Almeida,
Lava-pés, painel de azulejos,
238 x 182 cm, igreja do convento do Louriçal, c. 1739

Adriaen Collaert (1560-1618),
Lava-pés, gravura a buril,
15 x 92 cm, 1613-1621

Valentim de Almeida,
S. Francisco recebe Santa Clara,
painel de azulejos, 252 x 196 cm,
igreja do convento do Louriçal, c. 1739

Adriaen Collaert (1560-1618),
S. Francisco recebe Santa Clara,
gravura a buril, 15 x 92 cm, 1613-1621

um elemento no grupo de populares e, finalmente, a porta é mais baixa e mais decorada no painel de azulejos.

Milagre da multiplicação dos pães

Santa Clara fez igualmente um milagre da multiplicação dos pães, tal como Jesus.

Santa Clara, em primeiro plano, abençoa um pão. O milagre é testemunhado por quatro freiras – uma ora, outra observa a cena e uma outra traz uma cesta cheia de pães; à esquerda, uma quarta freira traz dois recipientes com vinho ou azeite. Ao fundo do refeitório, duas freiras preparam as mesas, uma de cada lado. Uma pequena mesa com duas bilhas e um armário encontram-se ao fundo do refeitório.

Valentim de Almeida serviu-se uma vez mais de uma gravura de Collaert. Notam-se algumas diferenças menores – assim a gravura apresenta o tecto e igualmente um armário ao lado da mesinha ao fundo que não foram reproduzidos no painel. Igualmente o modelo das janelas é diferente. Valentim de Almeida colocou uma pilastra a meio da parede do lado direito para cortar o efeito de uma parede tão extensa.

A tentação do demónio

Santa Clara, tal como muitos outros santos, foi alvo de tentações do demónio.

O painel apresenta-nos a santa ajoelhada diante dum crucifixo colocado entre duas velas no centro dum altar. Um pequeno demónio, de tez escura, toca no seu manto. Em último plano, na porta da igreja que dá para o exterior, vêem-se duas figuras femininas que falam. A teatralidade da cena é reforçada pelos elementos arquitecturais da igreja expostos no último plano.

Valentim de Almeida copia de novo uma gravura de Collaert, mas adiciona-lhe algumas modificações:

– a gravura não apresenta qualquer crucifixo e o altar é muito mais sóbrio que o do painel;
– enquanto na gravura o diabo puxa o véu da Santa, no painel a acção é muito mais discreta, tocando-lhe apenas;
– o primeiro plano da gravura é mais aproximado, o que condiciona todos os outros planos;
– o painel apresenta as janelas da igreja mais à esquerda.

O milagre do azeite

Uma gravura de Adriaen Collaert foi uma vez mais a fonte de inspiração de Valentim de Almeida. A principal diferença reside no último plano – enquanto a gravura representa à direita a igreja de S. Damião, o painel apresenta meramente uma paisagem composta de árvores.

Agonia de Santa Clara

O painel de azulejos apresenta-nos Santa Clara no seu leito de morte segurando um crucifixo. A sua cabeça está apoiada no braço direito de uma freira. Cinco religiosas testemunham a cena; uma delas chora e outra segura uma vela. Duas freiras estão ajoelhadas junto à cama. Em primeiro plano, duas outras religiosas estão igualmente ajoelhadas - uma reza e a outra lê um livro de orações. Entre elas está uma caldeirinha de água benta. No último plano, ao centro, entram vários raios de luz que iluminam Santa Clara. Junto aos raios esvoaça um par de anjinhos. O último plano completa-se à esquerda por um cenário arquitectural.

A cena apresentada pela gravura é relativamente diferente. Há um grupo de virgens coroadas que contemplam à esquerda Santa Clara. A Virgem Maria reconforta a Santa. Do lado direito, um grupo de quatro frades e uma freira observam a cena. Aos pés da cama, estão ajoelhadas três religiosas junto a uma caldeirinha de água benta de onde sai um grande hissope. As diferenças entre o painel e a gravura são notórias:

– no painel, a cena passa-se no exterior da igreja de S. Damião e não no quarto de Santa Clara;
– a posição da cama é diferente;
– Santa Clara contempla Cristo no crucifixo e não tem a grande vela na mão;
– o sinal divino é apenas dado pelos raios de luz e pelos anjinhos;
– ausência de frades no painel.

Supomos, no entanto, que Valentim de Almeida se inspirou na gravura de Collaert para representar as duas freiras em primeiro plano e a caldeirinha de água-benta.

Resumindo – à excepção do painel *Agonia de Santa Clara*, Valentim de Almeida copiou quase integralmente as gravuras de Adriaen Collaert (1560-1618) inseridas no livro *Icones sancta Clarae*, um conjunto de 35 gravuras a buril sobre a vida de Santa Clara e que constitui a melhor colecção de imagens da santa. A obra resulta de uma encomenda do convento de clarissas de Hoogstraten próximo de Antuérpia e foi feita entre 1613 e 1621; Collaert foi o seu editor e gravador. As gravuras são baseadas em desenhos do pintor flamengo Adam Van Noort (1562-1641) e baseiam-se no texto escrito pelo franciscano Henrique de Vromm, também conhecido sob o nome de Henricus Sedulius (1549-1621). Sedulius estava consciente da importância do valor da imagem, como provam a sua colaboração com Philippe Galle numa *Vida de S. Francisco* em 1587 e numa *Imagines Sanctorum* em 1602. Colaborou igualmente com Adriaen Collaert em 1618 na *Incunculae B. Joannae Francorum Regina*.

Como dissemos, Valentim de Almeida copiou quase integralmente as gravuras de Collaert. No entanto introduziu-lhes sempre certas alterações:

– pela necessidade de adaptação do formato da gravura ao espaço da parede;
– para deixar a sua marca pessoal de artista;
– para ampliar o efeito arquitectural do plano traseiro ou para o simplificar.

Os exemplos aqui apresentados documentam a importância que a circulação da gravura tinha na Europa nos séculos XVII e XVIII e como os pintores de azulejo se serviam como fonte de inspiração para realizarem os seus painéis. Consideramos notável como estas imagens, distanciadas mais de um século e não criadas numa sensibilidade barroca, aqui funcionam plenamente, articulando-se com os outros elementos artísticos presentes ao nível da pintura, da escultura e da arquitectura e inserindo-se nas tradições iconográficas franciscanas do Barroco da época de D. João V.

JOSÉ MECO
ESAD-FRESS
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Bolseiro FCT

Influências de Rubens na azulejaria portuguesa

Resumo

A obra pictórica de Rubens, divulgada através de alguns gravadores destacados, exerceu por este meio uma considerável influência na Arte Portuguesa, em especial durante o final do século XVII e todo o XVIII, reflectindo-se com alguma frequência na azulejaria de todo este período, através de temas variados como a Assunção da Virgem, o Triunfo da Eucaristia, a Fuga para o Egipto, ou Jesus a ser descido da cruz, tratados pelos principais mestres barrocos como António de Oliveira Bernardes, Nicolau de Freitas ou Valentim de Almeida, ou por artistas anónimos da 2.ª metade do século XVIII.

PEDRO BEBIANO BRAGA
Museu Bordalo Pinheiro (CML)

Rafael Bordalo Pinheiro e o japonismo

Resumo

Em 1868, depois do Japão se ter aberto ao Ocidente, dando início ao período Meiji, começaram a chegar grandes quantidades de artefactos: porcelana, leques, sombrinhas, quimonos e, sobretudo, gravuras. Serviram para a divulgação de motivos decorativos (bambu, cerejeiras em flor, penas de pavão, carpas, etc.) que foram utilizados pelos artistas ocidentais. Reproduzidas nos periódicos, ganharam um enorme protagonismo, tendo suscitado uma moda, onde se destacam as artes decorativas. Nos anos 80, o japonismo alcançava o auge influenciando a obra de muitos artistas, incluindo alguns portugueses.

Em grande acerto contemporâneo, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), notável caricaturista e escultor ceramista, também gozou da influência da estética japonesa na sua obra. Nos seus trabalhos gráficos é detectável a utilização da gravura japonesa como motivo de inspiração, ou mesmo, de decalque parcial. Entre os vários artistas japoneses destacam-se Utagawa Hiroshige (1797-1858) e o nome incontornável do mestre, Katsushica Hokusai (1760-1849), autor dos quinze volumes Manga, aos quais Rafael Bordalo recorreu. Também nos seus trabalhos em cerâmica se denota a inspiração na gravura (e cerâmica) japonesa, produzindo peças de decoração depurada, na pintura e na modelação. No entanto, o artista não deixou de conciliar esta corrente orientalista com o seu genial humor.

CRISTINA NEIVA
Palácio Nacional da Ajuda

12 macacos na Corte.
As “singeries” nas Artes Decorativas em Portugal

Resumo

A propósito de doze exemplares de macacarias pertencentes aos acervos dos antigos Paços Reais – Ajuda, Pena e Queluz – abordar-se-á o tema das “singeries” nas Artes Decorativas em Portugal, sobretudo na Escultura e em revestimentos azulejares, resultantes de modelos difundidos através da Pintura e gravura europeias. Das “Grandes et Petites Singeries” de Chantilly, passando por Teniers, Chardin e Watteau, John Cheere, pintores de azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII, Manuel Mafra e, mais recentemente, Miguel Telles da Gama e Bela Silva.

ANA MARGARIDA PORTELA
Investigadora do CEPESE - Universidade do Porto

Influência de modelos internacionais na azulejaria portuguesa de finais do século XIX*

Resumo

O estudo da azulejaria portuguesa de finais do século XIX é ainda algo incipiente, sobretudo se atendermos à sua enorme riqueza e diversidade. Apesar da azulejaria de fachada dessa época assumir em Portugal uma preponderância e uma qualidade plástica dificilmente comparáveis com a de outros países, podemos encontrar nas fachadas portuguesas vários padrões inspirados em modelos internacionais, sobretudo espanhóis, ingleses e franceses, os quais terão circulado sobretudo através de estampas de catálogo.

Nesta comunicação, serão apresentados exemplos concretos da influência destas estampas na azulejaria portuguesa. Serão também levantadas algumas questões quanto à efectiva aceitação destes modelos exógenos e quanto à sua qualidade relativa.

Palavras chave: azulejos, fachadas, catálogos, Romantismo

Introdução

Antes de entrarmos no tema a que nos propusemos, devemos esclarecer – mesmo sem o poder fundamentar aqui detalhadamente – que abordar a influência de modelos internacionais na azulejaria portuguesa de finais do século XIX é abordar uma diminuta vertente do amplo fenómeno da azulejaria de fachada, fenómeno esse que – ao contrário do que geralmente se julga – não só teve origem erudita, como é tipicamente português, sendo tal perceptível, por exemplo, no – ainda insuficientemente estudado – Palácio do Farrobo, junto a Vila Franca de Xira.

Apesar disso, o fenómeno da azulejaria de fachada em Portugal esteve sujeito a várias influências externas, através de diversas vias. O estudo que realizámos aquando do Doutoramento – e só em parte vertido na respectiva tese[1] – permitiu identificar algumas dessas influências, embora seja necessário pesquisar mais para obter uma compreensão sólida e global do fenómeno. Assim, constatámos que os primeiros exemplos portugueses de azulejaria de fachada – ou seja, de azulejaria de revestimento aplicada a fachadas principais – datam dos primeiros anos do Romantismo e apresentam alguma influência da azulejaria seriada holandesa, bem clara em alguns padrões pintados a azul sobre fundo branco e que, em certos casos, foram produzidos por fábricas de Lisboa e do Porto.

Apesar disso, o fenómeno da azulejaria de fachada nasceu de forma algo diferente nestas duas cidades, em função de inúmeros factores, dentre os quais destacamos um muito maior peso, na Capital, da anterior tradição da azulejaria neoclássica.

Deste modo, no Porto, as primeiras fachadas revestidas com azulejos ostentavam padrões em azul sobre fundo branco, com alguma componente geométrica, mas sobretudo baseados em

* Este trabalho não teria sido possível sem as facilidades concedidas pelo Instituto de Promoción Cerámica, a quem agradecemos, especialmente na pessoa do seu director técnico, José Luís Porcar. Recebemos muitos outros contributos, os quais não podemos aqui mencionar na totalidade. Contudo, não podemos deixar de expressar a nossa gratidão a Francisco Queiroz, a Thais Sanjad, a Renate Petriconi, a Graciano Barbosa, a Serafim Lopes Andrade, à Casa Tait (Câmara Municipal do Porto), ao Arquivo Histórico Municipal de Loures, ao Museu da Fábrica de Sacavém e à Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego.

[1] Esta comunicação tem como base um capítulo que, por falta de tempo e espaço, não foi incluído em DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A ornamentação cerâmica na arquitectura do Romantismo em Portugal.* Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pela Prof. Doutora Lúcia Rosas e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2009, 2 volumes policopiados (614+358 páginas, incluindo 1111 ilustrações).

exuberantes motivos florais, pintados com recurso a estampilha e depois retocados[2], resultando em conjuntos azulejares de grande expressividade.

Na segunda metade da década de 1850, já estava sedimentado na principal cidade do norte do país o fenómeno da azulejaria de fachada, uma vez que surgem os primeiros exemplos em núcleos urbanos de menor dimensão, como Guimarães ou Póvoa de Varzim. Essa sedimentação do fenómeno da azulejaria de fachada, no Porto, passou também pelo início da sua generalização junto de algumas franjas mais abonadas da classe média. Paralelamente, e também como consequência, começaram a surgir novos padrões que – mantendo os motivos neoclássicos decorativos, essencialmente vegetalistas e, sobretudo, florais – integraram de forma progressiva alguma policromia.

Em pouco tempo, as fábricas do Porto – maioritariamente localizadas do lado de Gaia – começaram a diversificar motivos e até mesmo a definir um estilo próprio. E se isso nos permite atribuir algumas autorias por comparação, de um modo mais ou menos fiável, também torna mais difícil a determinação de eventuais influências exógenas.

Estamos perante uma questão complexa. Um dos padrões mais utilizados em fachadas do Porto foi aquele a que chamámos "padrão floral tipo Miragaia", o qual parece que começou por ser produzido pela – precocemente desaparecida – Fábrica de Miragaia, mas foi vulgarizado pela Fábrica de Santo António do Vale da Piedade, que dele executou diversas versões[3]. Porém, também a Fábrica de Cerâmica das Devesas viria a produzir variantes deste padrão, pintado sobre estampilha e ainda a exigir o acabamento com retoques à mão livre. Ora, o mesmo padrão foi igualmente produzido em Lisboa, apesar de ser muitíssimo menos preponderante em fachadas. Para além disso, foi aqui executado com maior policromia e quase sem recurso a retoques à mão livre.

Este exemplo é paradigmático da dificuldade da questão dos modelos e das influências na azulejaria de fachada do Romantismo, pois o estado actual da investigação parece sugerir que estejamos perante um padrão criado no Porto por volta de 1834 e depois também reproduzido em Lisboa. Contudo, a exacta origem deste padrão ainda não está determinada.

Ainda assim, os dados já compilados indiciam que muitos padrões de azulejaria de fachada foram mesmo criados em Portugal, ainda que reinventando modelos pré-existentes. Aliás, essa é uma das características da arte do Romantismo em geral. A própria evolução da azulejaria de fachada em Lisboa o demonstra.

Assim, mesmo que o processo de vulgarização – desde os meios urbanos mais eruditos até aos núcleos urbanos mais pequenos – tenha ocorrido quase na mesma época, a norte e a sul do país; mesmo que muitos dos primeiros padrões lisboetas para fachadas sejam baseados na monocromia de azul sobre fundo branco; várias características tornam bem específica e original a azulejaria de fachada em Lisboa.

Tomemos como exemplo a grande preponderância, na azulejaria de fachada lisboeta, de cercaduras, nas quais fitas – complementadas com elementos vegetalistas – se enrolam em espiral sobre um eixo. Ora, pode-se verificar que esta solução não é muito diferente de cercaduras neoclássicas vocacionadas para interiores, de produção dita "pombalina", saídas de oficinas de Lisboa. Será esta uma das principais causas para que tais cercaduras não tenham sido habitualmente produzidas por fábricas do Porto e Gaia durante o Romantismo, marcando assim uma certa clivagem estética face a Lisboa?

Note-se que tais frisos com fitas enroladas sobre eixos, muito produzidos em Lisboa para azulejos de cercadura, foram também usados na mesma época na região de Valência, ainda que com propósitos de aplicação bem diferentes, como as sacadas em ferro. Também por isso, as versões valencianas são, geralmente, muito mais polícromas e requintadas em detalhe.

Pensamos ser oportuno lembrar que o fenómeno da azulejaria de fachada – precisamente porque teve como propósito fundamental o revestimento e consequente amenização de fachadas urbanas de recorte arquitectónico monótono – condicionou a evolução estética da azulejaria em Portugal durante o Romantismo, também por isso tornando-a bem diferente da azulejaria de outros pólos internacionais de produção, nos quais o revestimento completo de fachadas não foi fenómeno generalizado.

Este pressuposto é também importante para perceber como certas soluções muito usadas na azulejaria produzida em Lisboa, na viragem do século XVIII para o século XIX – caso das soluções ilusionistas – permaneceram durante o Romantismo, ainda que adaptadas a novas funções, como a diferenciação e nobilitação de pisos térreos face aos pisos superiores.

[2] Por vezes, em azulejos pintados apenas a uma cor, é bem clara a diferenciação cromática e de espessura de tinta entre as partes pintadas sobre estampilha e as finas pinceladas de retoque, que constituíam quase a marca pessoal do estilo do pintor.

[3] Para aprofundamento, veja-se a nossa já citada tese de Doutoramento.

Ora, composições azulejares em "*trompe l'oeil*" – seja simulando almofadados de cantaria, florões, ou balaústres; seja simulando mais ingenuamente a cantaria através de azulejos esponjados e marmoreados – foram quase inexistentes no norte do país, na mesma época: uma região dominada pela produção das fábricas do Porto e Gaia, algumas de fundação anterior ao Romantismo, mas que só começaram a produzir azulejaria em certa escala precisamente após 1834, não estando, pois, tão condicionadas por certos atavismos.

Contudo, isso não quer dizer que a azulejaria de fachada de produção lisboeta não trouxe inovação. Muito pelo contrário. Aliás, essa sua ligação à tradição azulejar de uma época anterior também favoreceu uma mais precoce generalização da policromia e mesmo uma mais extemporânea e assumida vulgarização da estampilhagem sem retoques à mão livre.

As cercaduras de guarnição aos vãos e o recurso habitual a barras de arquitrave, são características bem próprias da azulejaria de fachada de produção lisboeta, assim como os tons mais alegres. Todavia, e tal como já demonstrámos em sentido inverso, certos padrões tipicamente lisboetas foram também esporadicamente produzidos no Porto e, sobretudo, em Gaia. Isso mesmo sucedeu com o célebre padrão de ferradura. Ao invés, um padrão tipicamente portuense, com diagonais e elementos vegetalistas, também foi produzido em Lisboa, embora em muito menor quantidade.

Por conseguinte, a azulejaria de fachada dos dois grandes pólos de produção nacionais seguiu caminhos próprios durante o Romantismo, embora com pontos de contacto, até mesmo ao nível dos azulejos relevados. Trata-se de um tipo de azulejaria geralmente associado em exclusivo à produção portuense e, por vezes, conotado até – de forma redutora – com a Fábrica de Massarelos, quando a Fábrica de Santo António do Vale da Piedade terá produzido alguns dos melhores e mais antigos exemplares de azulejos relevados, no que foi mais tarde seguida pela Fábrica de Cerâmica das Devesas[4].

A questão do azulejo de relevo está ainda ferida de mistificação e preconceito, nomeadamente de que terá sido apanágio de "brasileiros de torna-viagem". O exemplo do palacete do Conselheiro José de Almeida Cardoso ajuda a perceber que – tratando-se de uma solução mais plástica de revestimento – podia ser também a preferida por quem desejasse maior efeito, embora não necessariamente alguém que tivesse granjeado fortuna no Brasil[5].

Aliás, do outro lado do Atlântico, os poucos exemplares de fachadas azulejadas subsistentes apontam para uma menor preponderância relativa dos azulejos relevados face aos azulejos de chacota lisa, em comparação com o que sucedeu no caso português. Portanto, presumir que os azulejos relevados – e, sobretudo, aqueles com determinadas cores mais vistosas – foram sobretudo usados por "brasileiros de torna-viagem", constitui uma visão incorrecta e, além do mais, uma fixação simplista no estereótipo criado por alguns romancistas do período romântico.

Uma fachada de Belém do Pará com azulejos relevados, em tom rosa e de produção lisboeta, cujo padrão e cor ainda não encontrámos em Portugal, nada provam quanto à suposta influência no sentido Brasil – Portugal, ao nível da azulejaria de fachada. Pelo contrário, reforçam a tese que já defendemos aquando do Doutoramento de que este fenómeno da azulejaria de fachada nasceu em Portugal; foi exportado para o Brasil com algum desfasamento temporal; emergiu ali com recurso a materiais portugueses (aliás, em percentagem esmagadora face a azulejos de outras proveniências, nas primeiras décadas do Romantismo); e foi também sobretudo protagonizado por imigrantes portugueses que ali se fixaram.

A azulejaria de fachada brasileira foi, pois, quase um sucedâneo do mesmo fenómeno em Portugal, assumindo características próprias, não necessariamente menos interessantes, nomeadamente pelas composições quase sempre mais ingénuas, nas quais se misturaram padrões muito diferentes em estilo e cor; revestindo-se de azulejos mesmo as partes da fachada que deveriam ser em cantaria; por vezes subvertendo-se a função para a qual as peças foram concebidas[6].

Ora, tais características de azulejamento não se notam geralmente nas chamadas "casas de brasileiro" do noroeste de Portugal, cuja suposta tipologia é hoje justamente contestada nos meios académicos. Aliás, muitas delas não são de emigrantes retornados do Brasil com pecúlio e outras, que até o são,

[4] Tivemos em mente tratar a questão dos azulejos de relevo na nossa tese de Doutoramento, o que não foi possível, dada a especificidade e vastidão do tema, embora tenhamos compilado muitos dados, que contamos publicar noutra oportunidade.

[5] Sobre este palacete, veja-se QUEIROZ, Francisco / PORTELA, Ana Margarida – *O palacete romântico do Conselheiro José de Almeida Cardoso, em Vila Nova de Gaia*. *In* "Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património", Vol. V-VI, Porto, 2006-2007, p. 489-501. URL: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6639.pdf.

[6] Para aprofundamento, veja-se a nossa já citada tese de Doutoramento.

fogem facilmente a esse estereótipo ao nível do azulejamento (ou da falta dele).

Não sendo esta a questão principal da nossa comunicação, não lhe poderíamos fugir, mesmo tendo em conta a sua grande complexidade, dado que constitui uma das mais perniciosas ideias-feitas ainda vigentes sobre a azulejaria em Portugal.

Com isto, pretendemos esclarecer que as influências e os modelos exógenos para a azulejaria portuguesa da segunda metade do século XIX não vieram do outro lado do Atlântico, mas sim da Europa.

E quanto às chamadas "casas de brasileiro" – ou melhor, às casas de finais de Oitocentos erguidas a mando de novos-ricos vaidosos e nada eruditos, não necessariamente com passagem pelo Brasil – a azulejaria pode, de facto, ter assumido um carácter geralmente mais excessivo, mas não necessariamente pela cor ou pelo facto de ser em relevo. No caso do Palacete da Granja, em Paredes, é sobretudo pelo facto dos azulejos se encontrarem apenas nos alçados visíveis da rua – apesar da casa estar envolta por jardim – que se manifesta o exagerado afã em chamar a atenção. Ou seja, neste caso, não era necessário amenizar a fachada, pois ela já tinha um contexto pitoresco. O mesmo nota-se ainda mais no Palácio Beau Séjour, em Lisboa, não só porque os azulejos são redundantes, face ao recorte e enquadramento já românticos do edifício, mas também porque o modo como foram aplicados e a escolha da combinação de padrões é claramente *naif*. A mesma ingenuidade, de um modo muito semelhante a exemplos de aplicações no Brasil, vê-se em outros edifícios com revestimentos de finais do século XIX, como o Solar da Luz, em Fornelos (perto de Fafe), onde até se chegou ao cúmulo de espalhar estátuas pelo telhado, sem qualquer nexo iconológico.

Porém, casos semelhantes não são assim tantos em Portugal como se possa supor e muitos deles já não apresentam o aparato próprio dos palacetes, constituindo – isso sim – uma interpretação popular e muito tardia da azulejaria de fachada, por parte da classe média-baixa, menos instruída, numa época em que as elites já haviam rejeitado tal solução.

Em suma, edifícios como a Villa Beatriz (Santo Emilião, Póvoa de Lanhoso), ou um casarão situado em Avanca com azulejo de padrão mourisco, vãos góticos e portal encimado por vistosas águias de granito; pelo enquadramento arquitectónico, posicionamento do edifício face à via pública e tipo de aplicação cerâmica, podem ser considerados de fim de linha e algo exagerados.

Porém, os edifícios que Joaquim Marques dos Santos mandou azulejar em Montemor-o-Novo, por volta de 1890, não são mais do que caixas urbanas de arquitectura pobre e sem graça, as quais foram amenizadas eficientemente com ornamentação cerâmica e algum trabalho de massa (assim como grades em ferro fundido), não sendo sequer palacetes pertença de um emigrante que voltou rico, mas sim prováveis casas de rendimento de um abastado e ufano proprietário rural.

A influência de modelos internacionais

Posto isto, podemos abordar, de forma forçosamente sumária, a influência de modelos impressos na azulejaria de fachada portuguesa, começando por referir que essa influência – europeia, como já se afirmou – iniciou-se sobretudo a partir da Exposição Universal de 1878, na qual a indústria cerâmica esteve fortemente representada.

Nessa época, é de presumir que vários proprietários de fábricas de cerâmica portuguesas tenham tomado contacto com a produção de grandes fábricas, nomeadamente inglesas.

Mas também é sensivelmente por esta altura que começam a assumir maior influência nas fábricas as primeiras fornadas de alunos saídos das escolas industriais criadas por volta de 1854, em Lisboa e no Porto. Aqui contactaram com alguns álbuns de modelos que, apesar de não se debruçarem especificamente sobre o azulejo, foram fundamentais na evolução do gosto e na afirmação das artes aplicadas, sendo disso exemplo paradigmático o célebre "Grammar of Ornament", de Owen Jones, publicado em meados de Oitocentos. Por conseguinte, nas duas últimas décadas desse século, a azulejaria em Portugal assumiu padrões mais complexos, com maior número de cores, quer em artefactos de produção lisboeta, quer em peças de produção portuense.

O azulejo português continuava a assumir-se como solução essencialmente de revestimento exterior, sendo o efeito produzido pelo padrão, à distância, o valor mais importante. O azulejo figurativo, salvo raras excepções, tornava-se então desnecessário e essa foi uma das principais razões porque não teve oportunidade de evoluir durante o Romantismo.

Portanto, nos últimos vinte anos de Oitocentos, atingiu-se em Portugal o auge da azulejaria de fachada, em termos de cor e diversidade, coexistindo alguns padrões do Romantismo inicial – por terem sido objecto de maior aceitação – e outros surgidos mais tardiamente, nomeadamente alguns de influência inglesa.

É o caso de um padrão que foi incluído num catálogo da célebre fábrica Minton, publicado por volta de 1876 e litografados a cores. Porém, não podemos afirmar com certeza de que se trate de um padrão Minton, pois a concorrência também o produziu, ainda que numa variante mais escura, caso da Maw & Co.. Ora, este padrão foi bastante imitado em Portugal, nomeadamente pela Fábrica das Devesas, tendo sido mesmo aplicado na casa do seu proprietário, em finais da década de 1880. A Fábrica das Devesas produziu este padrão em grande quantidade e concebeu cercadura apropriada (**Fig. 1**), assim como variantes com outras cores.

Fig. 1 – Azulejo de padrão produzido pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, com provável influência inglesa

A grande aceitação deste padrão de provável criação inglesa pode aferir-se pelo facto de ter sido também produzido em Lisboa, onde se concebeu igualmente cercadura propositada e esteticamente adequada ao padrão. É claro que nem sempre os encomendadores preferiam a policromia e uma cercadura com motivo semelhante ao do padrão. Por outro lado, há que ter em conta que os modelos ingleses de azulejaria eram concebidos para interiores. Em exteriores, as suas cores sóbrias e baças e os seus contornos finos e delicados acabavam por não resultar em mais do que manchas indistintas, se vistos de longe.

Tal facto pode ser aferido no palacete Pinto Leite, no Porto: um dos raros exemplos de edifício romântico português com azulejo importado directamente de Inglaterra, para aplicação nos vários alçados[7]. Porém, e se alguns poderiam entender este caso como um indício de que, afinal, os palacetes de "brasileiros de torna-viagem" eram mesmo habitualmente azulejados, e até de forma extravagante ou inusitada, lembramos que os azulejos só foram aplicados no exterior desta casa depois do Romantismo; por parte de um descendente do proprietário original; descendente esse que já nasceu rico; não foi emigrante no Brasil e, por outro lado, recebeu educação em Inglaterra. Portanto, mais uma vez insistimos que a associação entre azulejamento de fachadas e os chamados "brasileiros" deve ser entendida como um cliché a evitar nos estudos sobre azulejaria, apesar de reconhecermos que falta ainda mais estudo (e muito tempo) para que tal mistificação possa ser dissipada em definitivo.

A fábrica Minton, que produziu os azulejos do palacete Pinto Leite, terá sido a fábrica inglesa mais imitada em Portugal. Outro padrão que descortinámos num catálogo dessa fábrica foi também produzido pela Fábrica de Cerâmica das Devesas, que até o executou em diversas variantes, criando uma cercadura própria para a sua aplicação em fachadas, dado que essa função de revestimento completo exterior não estava prevista pelas fábricas inglesas.

Também por uma necessidade de adaptação a exteriores, as cópias destes modelos ingleses, em finais do século XIX, foram produzidas no Porto e Gaia através de estampilhagem, não só pela Fábrica das Devesas, mas também pela Fábrica do Carvalhinho.

Um dos padrões de influência inglesa propostos no catálogo da Fábrica do Carvalhinho de inícios do século XX foi igualmente produzido pela Fábrica das Devesas, e também através de estampilhagem, apesar da complexidade do padrão poder ser mais facilmente resolvida através da estampagem. Em Lisboa, o mesmo padrão foi também produzido através de estampilhas – nomeadamente no caso da Fábrica Roseira – e ainda por estampagem (**Fig. 2**), seguindo as técnicas inglesas de produção.

Neste caso, foi a Fábrica de Louça de Sacavém que o produziu, assim como executou azulejos de outros padrões ao gosto inglês, concebidos para interiores mas que foram também aplicados em alguns exteriores mais ingénuos e populares, numa

[7] Sobre este palacete, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *A Casa do Campo Pequeno, da família Pinto Leite. Abordagem preliminar a uma habitação notável do Porto Romântico.* Porto, 2004 (separata da Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património, Vol. III), 33 páginas. ULR: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4090.pdf.

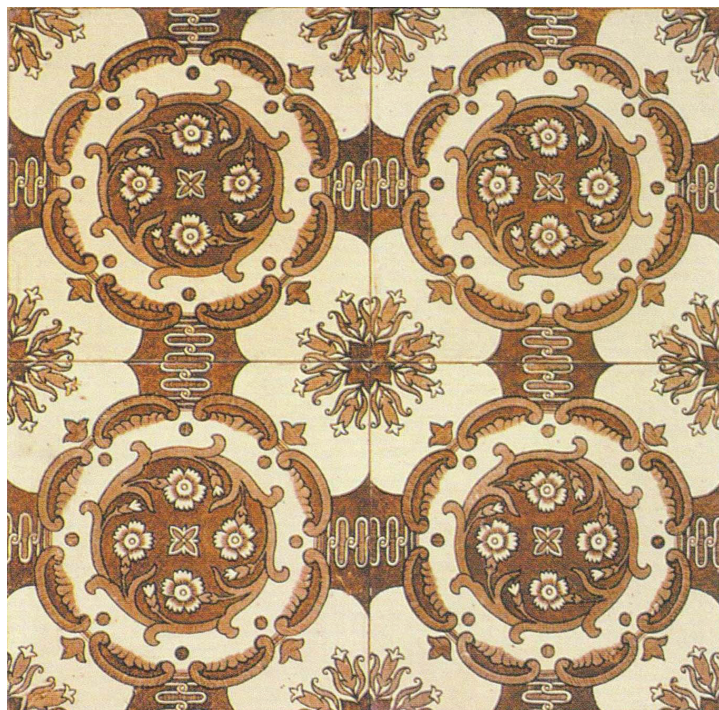



Fig. 2 – Padrão de influência inglesa produzido através de estampagem pela Fábrica de Louça de Sacavém

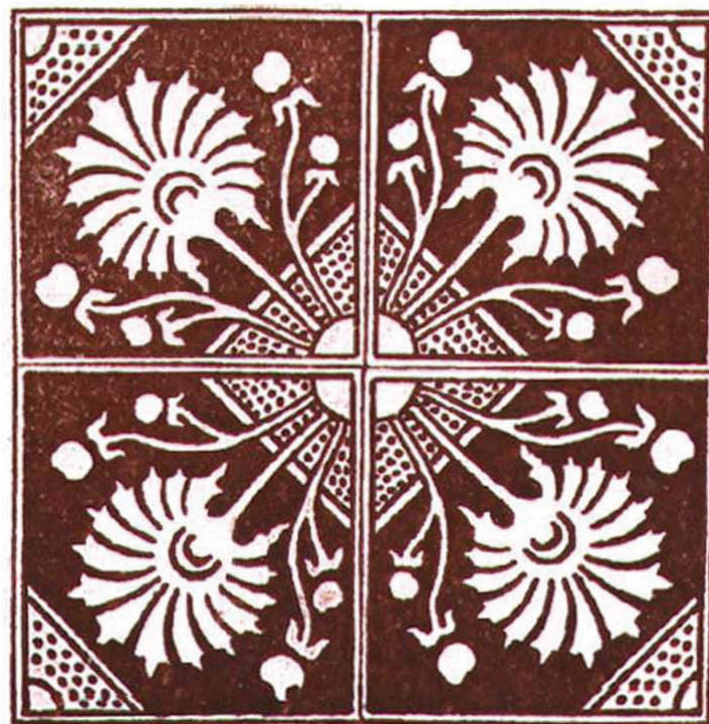



Fig. 3 – Padrão "Ili Bilinde", tal como proposto pela Fábrica de Cerâmica das Devesas

fase epigonal do Romantismo, na qual a azulejaria de fachada era assumida como moda apenas já pela classe média-baixa.

Pelo menos dois outros padrões estampados, de gosto inglês e produzidos em mais do que uma variante pela Fábrica de Sacavém, foram também produzidos em versões estampilhadas – muito mais expressivas – por fábricas do Porto / Vila Nova de Gaia, nomeadamente pela Fábrica das Devesas. Tais padrões, sendo estampados, assumiam um carácter baço, com linhas muito finas, não se adequando bem ao efeito pretendido para um exterior.

O caso da Fábrica de Louça de Sacavém deve-nos servir de alerta para a necessidade de mais estudo, pois é possível que tenha sido indirecta alguma da influência inglesa na azulejaria de fachada produzida em Portugal nesse período (correspondente à viragem do século XIX para o século XX).

Refira-se que a influência inglesa estendeu-se também à azulejaria espanhola, não só através da Fábrica Pickman (ou da Cartuxa de Sevilha) – que esteve para Espanha como a Fábrica de Sacavém esteve para Portugal[8] – mas também através da cópia avulsa de certos padrões, por parte de outras fábricas.

Um dos padrões mais vulgarizado em catálogos ingleses, pelo menos desde meados da década de 1870 (a fábrica Minton, por exemplo, produziu pelo menos duas variantes), e um dos que mais foi copiado em outros países, é aquele que Renate Petriconi chama, em alemão, de "Ili Bilinde"[9]. Em Portugal, este padrão foi comprovadamente copiado pelas fábricas do Carvalhinho e Devesas, com recurso à estampilhagem, em época compreensivelmente mais tardia do que aquela em que começou a ser produzido em Inglaterra, tendo coincidido em Portugal com o período Arte Nova, até porque um padrão floral

[8] Sobre esta fábrica, veja-se MAESTRE DE LÉON, Beatriz – *La Cartuja de Sevilla. Fábrica de Cerámica*. Sevilla, Pickman, S.A., 1993.

[9] Veja-se, a propósito, PETRICONI, Renate – *Die Wiederaufnahme und Entwicklung einer Variante des Ili-Bilinde-Motives innerhalb der Fliesenproduktion der Jahrhundertwende. In* "*Keramos*", 158, Oktober 1997, p. 81-86.

Fig. 4 – Variantes de um padrão de provável influência espanhola, atribuíveis à Fábrica de Cerâmica das Devesas

estilizado, como era este, a isso se prestava (**Fig. 3**). Refira-se que o padrão "Ili Bilinde" foi também produzido em Espanha, na viragem para o século XX.

Relativamente a padrões propostos por fábricas espanholas e que foram também usados em Portugal – sem que seja, para já, possível determinar por que via se processou essa influência – comecemos por referir um de características geométricas e com evocações dos pavimentos romanos, o qual surge em catálogos de fábricas da região valenciana, e até mesmo da Catalunha, com algumas variações de cor. Em Portugal, foi sobretudo produzido a norte, também com variantes, mudando as cores aplicadas sobre as estampilhas, e, em alguns casos, mudando até a dimensão dos azulejos (como sucede num edifício do início do século XX, em Ovar).

No caso de padrões utilizados em Espanha e presumivelmente copiados em Portugal – apenas já numa fase tardia do Romantismo – não se colocava geralmente a questão da adaptação, à técnica da estampilhagem, de um modelo concebido para estampagem, sendo, portanto, padrões em que facilmente podia emergir a expressividade da cor. Mesmo assim – e tal pode ser aferido através de outro padrão usado em Espanha, mais tarde produzido também em Portugal (nomeadamente, na Fábrica do Carvalhinho) – como estamos perante exemplos fabricados no nosso país na viragem para o século XX, o recurso a chacotas menos porosas e a técnicas mais aperfeiçoadas de prensagem e estampilhagem foi conferindo também um carácter mais baço e inexpressivo a estes azulejos.

Alguns modelos de azulejos jaspeados de produção catalã terão sido igualmente reproduzidos no Porto e Gaia, mas muito tardiamente e – também por isso – assumindo pouca expressão no panorama da azulejaria portuguesa de fachada.

Um outro padrão – este sim, mais tipicamente espanhol e de evocação mudéjar – foi proposto pela generalidade das fábricas do país vizinho, tendo sido também produzido em Portugal, nomeadamente pela Fábrica das Devesas, com cercadura propositadamente concebida e mantendo a técnica da estam-

pilhagem. A Fábrica das Devesas produziu algumas variantes deste padrão e de cercaduras similares (**Fig. 4**), o que não quer dizer que tenha tido muito sucesso nas vendas do mesmo, pois vivia-se já o declínio do fenómeno da azulejaria de fachada e estes motivos eram demasiado exuberantes para serem facilmente aceites, mesmo pela classe média-baixa. Além do mais, a estampilhagem complexa tornava-os mais caros. A Fábrica do Carvalhinho produziu variantes muito mais simples, dentro do mesmo gosto, mas que também não foram muito aceites.

Através de um outro padrão produzido em Espanha, na região de Valência, pode verificar-se que a Fábrica das Devesas, assim como a do Carvalhinho, foram das que, em Portugal, mais procuraram adoptar modelos internacionais e diversificar o gosto. Apesar disso, o referido padrão, formado por pequeninos quadrados de diversas cores, pode ser encontrado em Lisboa, não só com estampilhagem expressiva, mas também – por exemplo – associado de forma *naif* a uma barra de arquitrave com contornos estampados e preenchimento a aerógrafo, ou seja, produção provável da Fábrica de Sacavém e já dos primeiros anos do século XX.

Finalizamos a questão da influência espanhola na azulejaria de fachada portuguesa com o padrão "Gandía", de claríssima evocação mudéjar, produzido pela grande generalidade das fábricas espanholas, com as de Sevilha à cabeça. No caso deste padrão, que foi produzido em Lisboa e, sobretudo, no pólo portuense (**Fig. 5**), com diversas variantes, coloca-se de forma mais premente a questão da influência: terá sido através de catálogos espanhóis de fábricas; através de estampas de azulejaria antiga sevilhana; ou através de catálogos de fábricas inglesas? De facto, sabemos que a Fábrica de Sacavém produziu uma variante do padrão Gandía, imitando mesmo a técnica de aresta (ao contrário do que sucedeu nas versões de produção portuense). Ora, este padrão surge, por exemplo, num catálogo da fábrica Maw, datado de finais de Oitocentos. Por conseguinte, estamos perante um modelo com origem no sul de Espanha, mas que pode ter passado às fábricas portuguesas – nomeadamente à Fábrica de Sacavém – por via inglesa.

Não podemos negligenciar o facto de algumas obras francesas apologistas do uso da cerâmica na arquitectura – como a de Pierre Chabat "La Brique et la Terre Cuite", publicada em dois volumes na década de 1880 – procurarem incorporar soluções estéticas de diversas origens e proveniências, nomeadamente as de inspiração mudéjar. Ora, no caso de peças cerâmicas relevadas e assumidamente de inspiração mourisca, foi sobretudo a Fábrica das Devesas que mais nelas apostou, por volta de 1900, ainda que sem ter logrado aceitação por parte do mercado. A própria produção de azulejos de inspiração mourisca por parte da Fábrica Bordalo Pinheiro, também não foi objecto de grande aceitação, sendo os exemplos em fachadas raros e tardios.

Fig. 5 – Variante do padrão Gandía, possivelmente produzida no Porto ou Vila Nova de Gaia na viragem para o século XX

Lembramos que Rafael Bordalo Pinheiro procurou seguir a linha programática traçada por Joaquim de Vasconcelos por volta de 1882, aquando de uma importante exposição de cerâmica no Palácio de Cristal, quando este crítico de arte defendeu a aposta em padrões e técnicas que reinventassem a excelência dos primeiros tempos da azulejaria em Portugal, numa perspectiva com aparentes motivações nacionalistas. Porém, quando começam a surgir os primeiros exemplos, fruto da experimentação da fábrica Bordalo Pinheiro, já as elites rejeitavam as soluções de revestimentos completos para fachadas e as classes média e média-baixa preferiam modas preexistentes de revestimento cerâmico, com uma previsível aceitação mais segura por parte dos seus pares. Além do mais, a produção das Caldas da Rainha tinha dificuldade em competir com os artefactos muitos variados saídos das principais fábricas dos pólos lisboeta e portuense.

Nessa época tardia do Romantismo, eram sobretudo os modelos franceses para *villas* e chalés – nos quais a cerâmica surgia apenas em pequenos apontamentos decorativos – aqueles que

Fig. 6 – Detalhe de um catálogo da firma Bertrand Fils

mais agradavam às elites portuguesas. Mesmo assim, a cerâmica decorativa nem sempre tinha de surgir nestas construções eruditas, pelo que os exemplos de produção portuguesa adequados a este novo gosto – quer os da Fábrica das Devesas, quer os de outras fábricas – foram esporádicos e tardios em Portugal.

Quanto à influência da azulejaria francesa, propriamente dita, em Portugal, pudemos identificar alguns exemplos, ainda assim sem a certeza de que o modelo original seja mesmo de invenção francesa. É o caso de um padrão produzido na Fábrica Roseira, muito semelhante a outro de produção francesa e respectivas variantes (**Fig. 6**, em baixo, à esquerda)[10].

Supomos que a menos evidente influência francesa na azulejaria de fachada portuguesa do fim do Romantismo pode explicar-se, em grande medida, pelo facto de se basear em padrões geralmente concebidos para interiores, contidos em policromia e com estampilhagem simples. Ou seja, ficavam atrás do requinte dos exemplos ingleses para interiores e, ao mesmo tempo, eram algo pobres para exteriores, em expressividade. Aliás, talvez não por acaso, o padrão que mencionámos acima foi produzido em Portugal numa versão relevada, de belo efeito e apropriada para fachadas, apesar de não ter sido muito utilizada, talvez porque foi executada em fábricas de Gaia (e depois também em Aveiro, numa fase mais tardia), competindo com uma miríade de outros padrões, nomeadamente de outros padrões relevados.

Contudo, também a influência francesa na azulejaria portuguesa do fim do Romantismo necessita de mais estudo, sobretudo no que diz respeito a padrões que as fábricas portuguesas produziram sobretudo a pensar em interiores.

Conclusão

A azulejaria portuguesa de finais do século XIX, mais do que aquela dos primeiros tempos do Romantismo, foi efectivamente influenciada por modelos exógenos. Essa influência processou-se sobretudo a partir de estampas a cores, nomeadamente de catálogos de fábricas europeias. Apesar disso, a azulejaria portuguesa dessa época continuou a trilhar uma linha muito própria, de maior plasticidade e expressividade, tendo frequentemente superado em qualidade os modelos internacionais nos quais se inspirou. Por conseguinte, no fim do Romantismo, a azulejaria de padrão que se produzia em Portugal estava ao nível do melhor que, nesse género, se produzia em todo o mundo. Coexistiram, então, padrões de inúmeros tipos: uns melhores e outros piores, uns mais aceites do que outros, vários não passando de experiências. Mas, também por isso, a azulejaria portuguesa dessa época assume enorme importância no contexto internacional.

Em Portugal, chegou-se ao ponto de produzir azulejaria de padrão exclusivamente destinada a túmulos, com um cromatismo apropriado ao luto. Por outro lado, foram produzidos em Portugal – especialmente a norte – alguns tipos de azulejo que praticamente não se encontram em outras paragens, de grande expressividade e qualidade plástica, como sucede com certos azulejos biselados, ainda que alguns sejam algo ingénuos na sua decoração. Mais evidente é a qualidade e a marcada especificidade dos azulejos relevados, maioritariamente produzidos no Porto e Gaia, embora alguns tenham sido também produzidos em Lisboa. Em todo o caso, são peças que praticamente não foram produzidas em outras partes do mundo e que, por si só, mereciam um estudo específico aturado.

Em suma, os azulejos relevados são talvez o melhor exemplo da excelência da azulejaria romântica em Portugal, contras-

[10] A Fig. 6 é parte de uma ilustração contida em MAILLARD, Anne – *La céramique architecturale à travers les catalogues de fabricants, 1840-1940. Un inventaire raisonné de la collection du Musée de la céramique architecturale à Auneuil.* Paris, Éditions Septima, 1999.

tando com o que se produzia em outros países, sendo tipicamente nacionais na sua génese e aplicação, dado que estavam concebidos para revestimentos exteriores ostensivos. Ora, a azulejaria de fachada foi um fenómeno estético urbano, coincidente com o Romantismo e tipicamente português. Foi imitado no Brasil, mas com um compreensível desfasamento temporal e assumindo particularidades próprias, que passaram por maior ingenuidade nas composições e pelo recurso, numa fase mais tardia, à importação de outros países; ao passo que, em Portugal, na mesma época, praticamente não se importava azulejos: copiava-se, adaptava-se e – note-se – melhorava-se alguns modelos de origem europeia.

Portanto, não resistimos a questionar se ainda fará algum sentido afirmar – como se lê na brochura de um recente congresso internacional ocorrido em Lisboa – que a azulejaria portuguesa da segunda metade do século XIX correspondeu a um período "*de declínio*".

Capítulo II

Gravuras, "mobiliários" e tapeçarias: modelos, influências e interpretações

Fernanda Pinto Basto
Paula Carneiro
Pedro Flor
Maria João Pereira Coutinho
Sílvia Ferreira
Manuela Santana
Milton Pacheco

FERNANDA PINTO BASTO
ESAD-FRESS
Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD-FRESS
Instituto de História da Arte da FCSH-UNL

Descubra as diferenças – A influência dos catálogos no mobiliário português

Resumo

Não havendo estilos estanques, é frequente reconhecermos-lhes aspectos que vão de discretas a acintosas influências senão mesmo às do puro mimetismo.

As ascendências formais e estilísticas do mobiliário português são-lhe reconhecidas. Da partilha cultural ibérica às da miscigenação exótica expansionista ou, ainda, às das inevitáveis modas francesas ou inglesas, observamos como o móvel acreditou recursos e, com maior ou menor autonomia, procurou a senda dos seus traçados. Contudo, foi com a popularidade alcançada pelas gravuras e obras publicadas que os móveis mais colheram influências e se diversificaram. Destacando-se o caso inglês, é por seu intermédio que pretendemos observar fontes de origem morfológica e ornamental conducentes a peças, cuja síntese reflicta momentos de origem e predomínio formal ou citada dissidência.

PAULA CARNEIRO
Museu Nacional de Soares dos Reis

Novos componentes nos interiores civis de Setecentos: aparato e comodidade, espelhos e fogões de sala

Fontes gráficas e documentais revelam a importância de espelhos e fogões de sala nos espaços interiores civis de Setecentos. Isoladamente ou articulados, materializavam dois conceitos fundamentais do espaço interior setecentista – o aparato e a comodidade.

Os espelhos, normalmente integrados em tremós, aliavam às suas capacidades de reflexão e ampliação da luz amplas potencialidades decorativas, enquanto os fogões de sala como fonte primordial de luz e pela possibilidade de obtenção de níveis mais elevados de conforto, constituíam o elemento da decoração interior que recebia o maior investimento.

Partindo da referência dos paradigmas estéticos estabelecidos em França entre as últimas décadas de Seiscentos e primeiras de Setecentos e difundidos através da gravura, pretende-se revelar exemplos da assimilação de alguns desses modelos entre nós, divulgados por um poderoso meio de comunicação visual – a gravura[1].

Fogões de sala na gravura de ornamentação

A importância da luz no espaço interior transformou o fogão de sala num elemento primordial da decoração[2]. Em meados do século XVII em França o fogão de sala surgiu representado na gravura de ornamentação, integrado em planos de decoração interior. Jean Le Pautre, (Paris 1618-1682), arquitecto, desenhador e gravador foi autor de doze séries de gravuras que incluíam a temática[3].

A vasta produção artística de Jean Le Pautre encontra-se profundamente ligada ao desenvolvimento da decoração interior em França. Inclui numerosas séries de gravuras onde vários elementos do espaço interior são reportados à decoração fixa dos aposentos, como tectos, painéis, portas e fogões de sala[4]. Os fogões de sala constituem o centro das representações, onde são adicionados painéis de *menuiserie* de estrutura densa, exemplificando a gravura (**Fig. 1**) a relevância do fogão de sala e consequente desenvolvimento da decoração em seu redor[5].

Neste período o fogão de sala constituiu praticamente o único elemento do espaço interior considerado pela gravura, pois as gravuras de mobiliário, nomeadamente da autoria do arquitecto e desenhador francês Daniel Marot, constituíam exemplos raros.

Nas gravuras com perspectivas de espaços interiores dos seus contemporâneos, como Abraham Bosse, as personagens são dominantes e a decoração é descrita como um pano de

---

[1] A investigação foi realizada a partir dos trabalhos publicados por Marie-Térese Mandroux França, "Information Artistique et 'mass-media` au XVIII siécle : la difusion de l'ornement, gravé rococo au Portugal », *Bracara Augusta*, vol. XXVII – Fasc. 64, 76, (1974), Separata e « L'Image ornemental et la littérature artistique importées du XVIe au XVIIIe : un patrimoine méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais», Porto, Câmara Municipal, 1983.

[2] Peter Thornton, *Seventeenth-century: interior decoration in England, France & Holand*, New Have: Yale University Press, 1981, p. 268.

[3] Séries de gravuras inseridas em *Oeuvres d'Architecture, de J. Le Pautre*, Tomo II : *Cheminées à la Françoise, inventées et gravés par J. Le Pautre* (3 gravuras) ; *Grandes cheminées à la Romaine inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Cheminées à la Romaine inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Cheminées à la moderne, inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Nouveaux dessins de cheminées à peu de frais, inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Cheminées à l'Italienne, nouvellement inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Nouveaux desseins de cheminées à l'Italienne, inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Cheminées et Lambris, nouvellement inventés et gravés para J. Le Pautre* (6 gravuras) ; *Cheminées et Lambris à la mode, exécutés dans les nouveaux bâtiments de Paris* (6 gravuras) ; *Chéminées à la Royale, à grand miroir et tablette, avec lambris de menuiserie* (6 gravuras) ; *Cheminées, inventées et gravées par J. Le Pautre* (6 gravuras) in D. Guilmard, *Les Maitres Ornamentistes*, Paris, E. Plon et C. Imprimeurs Éditeurs, 1881, vol. I, p. 72.

[4] D. Guilmard, *op. cit.,* I, pp. 68-75.

[5] Thornton, *op. cit.,* p. 268.

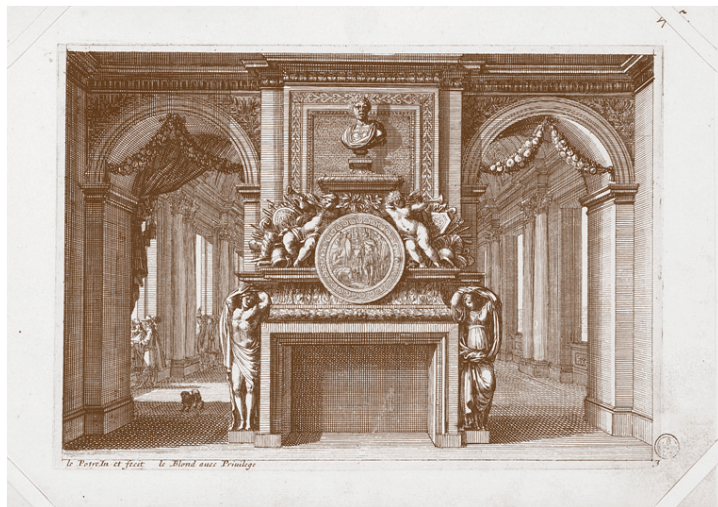



Fig. 1 – Jean Le Pautre
Fogão de sala
Gravura, c. 1680
Subs.: *le Potre In. Et fecit/ le Blond avec Privilege*
Biblioteca Nacional de Lisboa

fundo, no entanto na maioria das obras de Le Pautre a situação é inversa: as personagens são secundárias e a decoração interior, em processo de autonomização, começou a distinguir-se como motivo da representação[6].

Os anos de 1640 são considerados basilares no que concerne a uma série de inovações do espaço interior. É um período considerado como um dos mais frutíferos da história dos espaços interiores em França, foco emanador de uma nova estética neste domínio[7].

A disposição dos aposentos em *enfilade* suscitou uma necessidade de harmonização e de coerência entre os espaços, dando origem a alterações na decoração interior. A estrutura dos painéis de madeira invadiu progressivamente o espaço do fogão de sala. Esta particularidade, de grande interesse na afirmação das estruturas fixas da decoração interior, estaria relacionada com uma inovação de ordem técnica: a integração de tubagens no interior das paredes das salas o que permitiu a evacuação dos fumos, originou a eliminação do espaço da chaminé que até aí encimava o fogão de sala, ocasionando uma diminuição drástica do volume dos mesmos e tornando-os mais adaptados à coerência estrutural e decorativa da decoração em apainelados[8]. Constituem exemplo desta tipologia as gravuras de Henri Bonnard, gravador e editor em Paris que publicou duas séries de estampas deste temática[9], com modelos representativos de cerca de 1650. Revelam uma diminuição do volume das chaminés e simultaneamente de elevação em altura especialmente quando comparados com igual motivo, presente nas gravuras de Jean Lepautre. Esta nova tipologia reflecte passos progressivos na integração e tratamento deste elemento do espaço interior, com integração em painéis de madeira compartimentados.

Em finais do século XVII e primeiras décadas do século XVIII, o fogão de sala constitui o elemento decorativo do espaço interior mais divulgado na gravura e simultaneamente com existência mais autónoma, como mostram as numerosas edições de séries de estampas deste motivo.

Importantes impressores como Jean Mariette e Jacques-Gabriel Huquier publicaram estampas avulsas independentes dos tratados de arquitectura onde se encontravam naturalmente inseridos, desta forma alcançando um público mais vasto.

A gravura com o sugestivo título *Cheminées Nouvelles des plus à la Mode* é representativa desse movimento (**Fig. 2**). Da autoria do gravador Nicolas Guérard que trabalhou em Paris entre 1670-1696[10] divulga o modelo em voga na passagem da centúria e que iria ter ampla divulgação durante o século XVIII. Foi assim fixado um padrão utilizado em grande escala caracterizado pelo alongamento da superfície com tratamento até à cornija, com painéis de madeira unificados através da mesma linguagem decorativa e pela presença preponderante do espelho, de grande altura, que aqui recebeu o coroamento de uma pintura em cartela.

[6] Emmanuel Coquery, « Cheminée et lambris », in Daniel Alcouffe (dir.), *Un Temps d'Exuberance, Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 113.

[7] Mario Praz, *Histoire de la Décoration d'Intérieur*, Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 144, 145.

[8] David Langeois, « Évolution du décor intérieur entre 1600 et 1660 », in Alcouffe, *Un Temps d'Exubérance, Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, *op. cit.*, p. 125.

[9] Henri Bonnard publicou duas séries de gravuras : *Nouveau Livre de Cheminées gravées d'après les dessins des plus habiles architectes de ce temps et propres pour toutes sortes de peintres, sculpteurs, architectes et massons*. Nesta série uma das gravuras encontra-se datada de 1693, e ainda *Desseins Nouveaux de Cheminées propres pour Architectes, Massons et Menuisiers ; enrichi d'ornements, in* Guilmard, *op. cit.*, p. 110, 111.

[10] Guilmard, *op. cit.*, p. 108.

Paula Carneiro

Aparato e comodidade na decoração interior do século XVIII

Desde as primeiras décadas do século XVIII em França que os manuais destinados a alunos de arquitectura, a artistas e artesãos, integravam um espaço dedicado ao tema da decoração interior. Sob uma procura de harmonia e unidade na arquitectura, a extensão do projecto era remetida para a organização do espaço interior. Constituíam componentes da decoração e alvo a projectar, elementos como as estruturas apaineladas das paredes, portas, cornijas, tectos, tapeçarias, fogões de sala e mobiliário.

Fig. 2 – Nicolas Guerard
Cheminées Nouvelles des plus à la Mode
Gravura, c. 1715-1719
Subs.: *Se vend à Pais chez N. Guerard graveur*
Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

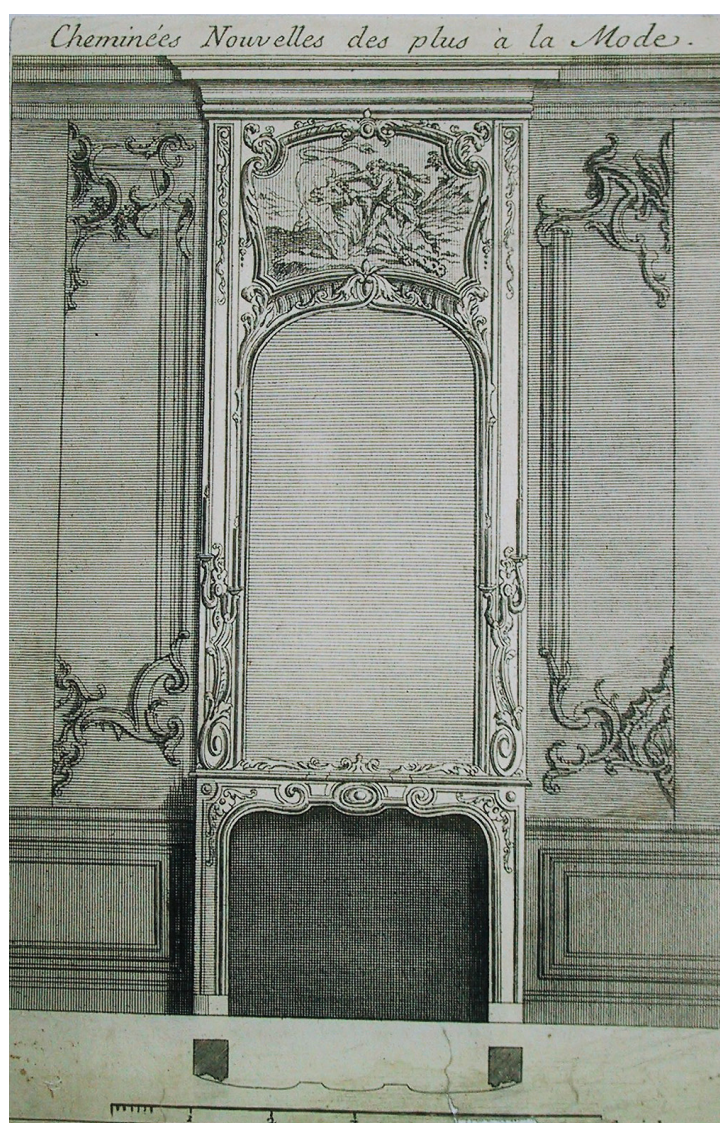
Com um vasto acervo de gravuras, abrangendo perspectivas gerais ou parciais, integravam os vários elementos constituintes da decoração interior. O plano de decoração abrangia agora a totalidade dos elementos da decoração interior, onde os vários componentes recebiam tratamento articulado.

A concepção setecentista valorizava a integração dos fogões de sala nos apainelados em madeira, elemento fundamental do esquema decorativo dos aposentos. Essa integração ocasionou uma diminuição do impacto visual do fogão de sala, mantendo-se no entanto este elemento, com papel dominante na decoração interior. A colocação no centro das salas definia o seu papel cimeiro na hierarquia de um aposento.

Vários factores terão influído nesta preponderância: a importância, já referida, como fonte de luz aliada à possibilidade de obtenção de níveis mais elevados de conforto trazidos pelo aquecimento dos espaços, acrescido, na concepção setecentista, de um menor volume construtivo libertando as paredes para receberem a ornamentação que conciliava combinações decorativas variadas com espelhos, pintura e escultura (**Fig. 3**).

O fogão de sala constituía o elemento da decoração interior que recebia um maior investimento e, conjugado com a ornamentação de espelhos, bronzes e outros ornamentos era considerado como uma das mais atraentes novidades decorativas de Setecentos.

Ainda durante o século XVII era usual o revestimento com mármore ornado de entablamentos escultóricos – no entanto, na concepção da arquitectura setecentista estes eram considerados muito onerosos, pesados e ocupando demasiado espaço dentro das salas. Jean Le Pautre é referido na tratadística francesa setecentista como intérprete desses espaços interiores onde o fogão de sala recebia um tratamento assaz diferente[11].

A importância crescente dos revestimentos das paredes em madeira no espaço interior em França é testemunhada por D'Aviler em 1760, que refere que se tinham tornado nos últi-

[11] *Jacques François Blondel, Architecture Françoise ou Recueil des Plans, Elévations, Coupes et Profils Des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hôtels & Edifices les plus considérables de Paris,*(…) A Paris, rue Dauphine, Chez Charles-Antoine Jombert, Avec Approbation et privilège du Roy, 1752, I, p. 120.

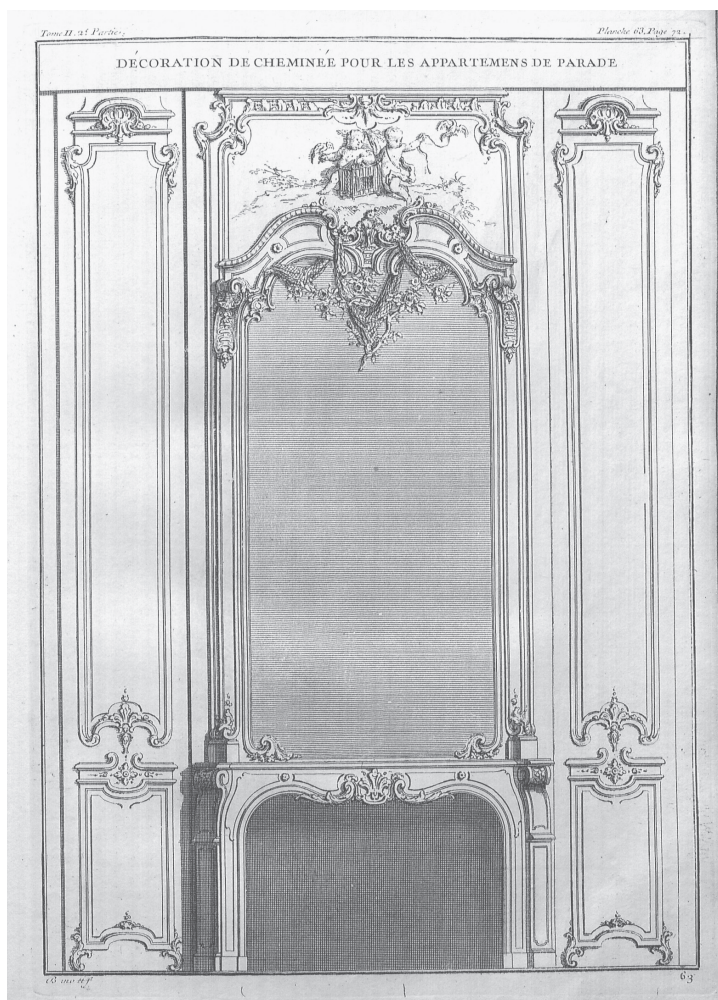



Fig. 3 – *Décoration de Cheminée pour les appartements de parade*
Jacques-François Blondel, in *De La Distribution des Maisons de Plaisance*, 1738, II, Planche 63, p. 72
Biblioteca Pública Municipal do Porto

mos anos em França, uma das partes da decoração mais interessantes da decoração[12].

A *menuiserie* havia alcançado um grande desenvolvimento alcançando múltiplas variedades de efeitos, formas, irregularidades e elevação. Segundo fontes coevas, a grandiosidade e beleza dos lambris de madeira era ainda alcançada mediante a integração dos espelhos colocados sobre os fogões de sala e em frente a eles, nos tremós das portadas, alcançando mediante a presença de vários espelhos numa sala, efeitos de grande espectacularidade[13].

O poder dos espelhos

O *Trumeau* constituía o espaço interior entre as janelas. Deveria estar em directa proporção com a largura do espaço interior que as separava, com vista a melhorar a solidez dos edifícios. Esse local era, nos espaços interiores em França, normalmente ornamentado por um espelho, sendo sob estes frequentemente colocadas mesas de mármore com pés de consola[14] (**Fig. 4**).

A proliferação dos grandes espelhos na arquitectura civil doméstica foi possível graças às possibilidades técnicas que favoreceram uma produção mais alargada, contrariamente ao século anterior onde os grandes espelhos eram raros. A técnica de fabrico do espelho em molde aumentou a velocidade de produção assim como a dimensão e peso dos espelhos, de forma que os espelhos de tremós ou de fogões de sala podiam ser moldados em uma ou duas peças[15].

O bem-estar e conforto que trouxeram para os espaços interiores constituíram factor essencial na determinação do seu papel. Anteriormente à sua ampla utilização, as velas eram colocadas sobre as paredes do edifício não produzindo qualquer efeito, parecendo por tal, as salas às escuras. Para que os espelhos reflectissem bem a luz, era necessário que as velas fossem colocadas em frente, ampliando assim a iluminação do aposento. Seria aliás pela colocação dos espelhos em direcção paralela que a reflexão da luz se amplificava e conferia às salas a grandiosidade desejável[16].

Espelhos e pintura disputavam, em meados do século XVIII em França, uma relação adversária. A presença dos espelhos no espaço interior francês alcançou um enorme poder conseguindo mesmo banir e ocupar o lugar até aí ocupado pela pintura de interiores. Segundo La Font de Saint-Yenne, crítico do *Salon* de 1746, em *Reflexions sur quelques causes de l' état*

[12] Augustin-Charles D' Aviler, *Cours D'Architecture qui Comprend les Ordres de Vignole* (…), Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1760, p. 379.

[13] D'Aviler, *op. cit.*,p. 380.

[14] Blondel, *op. cit.*, 1752, I, p. 120, 121.

[15] Katie Scott, *The Rococo Interiors*, London, Yale University Press, 1995, p. 31.

[16] Blondel, *op. cit.*, 1752, I, p.120.

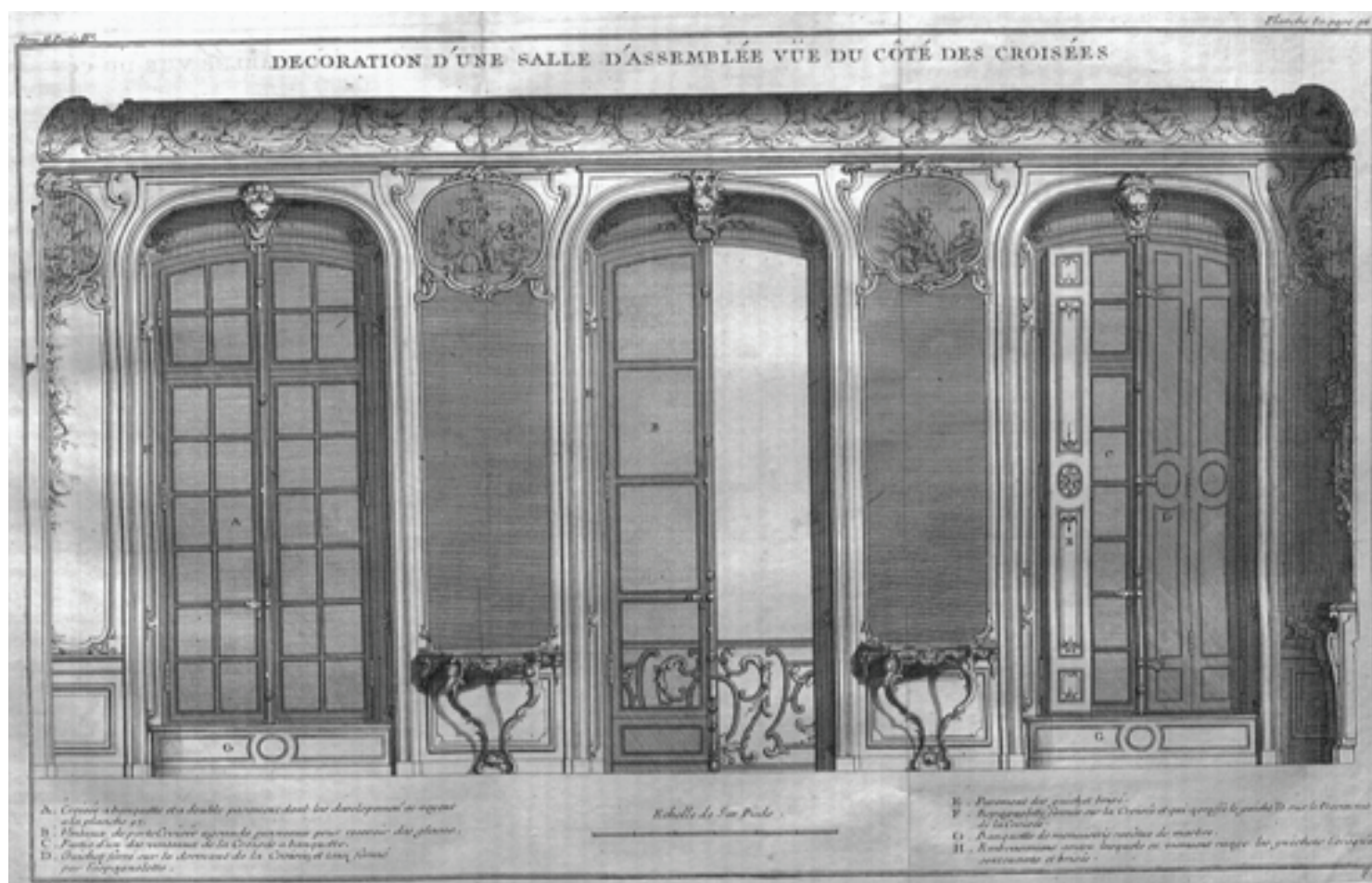



Fig. 4 – *Décoration d'une Sale d'Assemblée Vue du Côté des Croisées*
Jacques-François Blondel, in *De La Distribution des Maisons de Plaisance*, 1738 II, Planche 80, p. 96.
Biblioteca Pública Municipal do Porto

present de la peinture em France[17], a presença dos espelhos havia substituído a pintura tradicional de interiores com os seus grandes temas, como o da pintura de História. A sua apreciação era extensiva a uma transformação das mentalidades, pois segundo aquele crítico, os locais agora ocupados pelos espelhos, Salões e Galerias, estariam transformados em lugares de fantasia e ilusão. La Font denunciava o que apelidava de "triunfo fácil dos espelhos", acusando o seu uso de reflectir a futilidade da mentalidade da época, onde a preferência pelo ideal de beleza, que residiria, segundo a sua perspectiva, na pintura e na representação, havia sido substituída pela satisfação imediata da ilusão fútil do espelho, que apelava ao vulgar e ignorante, sendo assim a produção criativa da mente humana substituída pela uniformidade e inexpressividade dos materiais manufacturados. O poder do espelho constituíra, em suma, um mero poder de reflexão, sem significado por ele próprio, constituindo tão só uma comodidade, de sensualidade e de vaidade[18].

Estas apreciações são denunciadoras da relevância e do espaço conquistado pelos espelhos nos espaços interiores em

[17] Citado por Scott, *op. cit.*, p. 254-255.

[18] Scott, *op. cit.*, p. 255.

França. A sua importância pode ainda ser aferida pelo seu papel como indicador da sumptuosidade dos espaços.

O arquitecto e tratadista Jacques – François Blondel (1705-Paris, 1774), apontava como exemplo de uma decoração simples, um fogão de sala destinado a uma primeira antecâmara de um grande edifício, onde, por se tratar de um espaço de circulação de criados, deveria suprimir-se os espelhos. Se a utilização dos espelhos regulava a sumptuosidade decorativa dos espaços, a sua ausência banalizava os mesmos:

> "La décoration de cette Anti-chambre qui sert d'entrée aux appartements, & (…) est ténue de dans une grande simplicité: j'ai même assepté de ne point mettre de glaces sur la cheminée, parce que cette pièce est destinée aux Domestiques." [19].

A associação decorativa, espelhos encimando fogões de sala, tornou-se o elemento mais divulgado nos espaços interiores franceses deste período. Blondel considerava esta associação como uma excelente solução decorativa. Decotte, primeiro arquitecto do rei, fora o responsável por esta solução, a qual inicialmente não teria tido uma aceitação pacífica. No entanto, ainda segundo Blondel, o reconhecimento da importância da reflexão da luz para o engrandecimento dos espaços e da decoração terá conduzido posteriormente a uma ampla divulgação deste elemento, de tal forma que essa combinação, fogão de sala e espelho, se transformaram numa exigência do espaço doméstico francês. Para uma ampla reflexão da luz era necessária a colocação das velas em frente aos espelhos:

> "…Mr Decotte, premier Architecte du Roi, qu'il a été le premier qui ait introduit les glaces sur les cheminées, que d'abord on s'est révolté contre cette innovation, mais qu'ensuite ayant reconnu qu'elles réfléchissoient la lumière, & qu'elles agrandissoient les pièces, cette pratique a passé en usage au point qu'il n'y a pas aujourd'hui de maisons à loyer où l'on exige des glaces. Il faut cependant observer que pour que ces glaces réfléchissent bien la lumière, il faut que les bougies soient placées vis-à-vis d'elles (…)[20].

[19] Jacques-François Blondel, *De La Distribution des Maisons de Plaisance, et De La Décoration Des Edifices en General, par Jacques-François Blondel. A Paris, Rue Dauphine, Chez Charles- Antoine Jombert, Libraire du Roy par l 'Artillerie & le Génie, à l 'Image Notre-Dame, Avec Approbation et Privilège du Roy*, 1737, I, p. 69.

[20] Blondel, *op. cit.,* 1752, I, p. 120.

Referências estéticas em Portugal

Alguns exemplos apontam-nos interpretações nacionais de paradigmas estéticos estabelecidos em França durante o século XVIII.

Sabemos que *A Real Fábrica de Vidros Cristalinos de Coina* foi estabelecida por D. João V na Vila de Coina em 1719 para produção de vidro transparente e cristalino, vidro verde, vidraça para construção civil e espelhos. A unidade fabril surge designada em diversos documentos como "Fábrica de espelhos e Vidros Cristalinos" em 1727, "Manufactura de Espelhos e de Cristais" em 1730 e de "Manufactura de Espelhos" em 1738, o que parece indicar que o fabrico de espelhos ocupava um lugar de relevo durante os primeiros anos de laboração[21].

A técnica de espelhagem constituía um processamento final das chapas de vidraça, processo cuja realização necessitava da intervenção de mão-de-obra especializada. No entanto, e apesar da inexistência de referências quanto a este fabrico, parece indissociável a relação entre o auge da produção da Real Fábrica de Vidros Cristalinos de Coina e a referência de França e do mercantilismo industrial de Colbert, e da sedução da Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, na figura de D. João V[22].

A existência no Palácio da Ribeira de uma *Casa dos Espelhos* denuncia o mesmo fascínio da corte portuguesa por este elemento de decoração interior[23].

A divulgação do tremó em Portugal poderá ter sido realizada através da importação de exemplares e ainda através da circulação de gravuras incluídas em tratados de arquitectura ou em estampas avulsas. A introdução do tremó no país deverá ter sido implementada a partir de meados do século XVIII[24], pois não são conhecidos no país exemplares barrocos[25], podendo concluir-se que a sua produção se desenvolveu a partir da 2.ª metade do séc. XVIII. O exemplar pertencente às colecções do

[21] Jorge Custódio, *A Real Fábrica de Vidros de Coina {1719-1747] e o vidro em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, p. 90.

[22] Custódio, *op. cit.,* p. 211, 212.

[23] Angela Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, London, Cambridge University Press, 2002, p. 50.

[24] Maria da Luz Paula Marques, *Mobiliário Português de Aparato do Século XVIII – Credências, Consolas e Tremós* – (Dissertação de Mestrado Faculdade de Letras da Universidade do Porto), 1997 vol. I, p. 50.

[25] Marques, *op. cit.*, vol. I, p. 179.

Museu Nacional de Soares dos Reis, do estilo *rocaille* (**Fig. 5**) foi considerado como um dos mais antigos existente no país[26].

A presença de uma pintura em reserva encimando o espelho de um tremó, elemento frequente em várias interpretações nacionais de Setecentos, pode encontrar-se em numerosos exemplos de gravuras incluídas na tratadística francesa. Esta solução foi igualmente utilizada noutros elementos da decoração de interiores em França, em sobreportas, fogões de sala ou em apainelados. Assim, cremos que a solução decorativa utilizada em vários exemplares de tremós em Portugal constituiria uma assimilação nacional de referências da decoração interior francesa.

Quanto aos fogões de sala sabemos que no Porto, em finais do século XVIII, eram ainda ausentes. O relato de um viajante, o arquitecto inglês James Murphy que desembarcou no Porto em 18 de Janeiro de 1789, constatava a ausência de fogões de sala nos aposentos das casas portuenses, mencionando apenas a existência de fogões nas cozinhas:

> "The houses, when viewed at moderate distance, have a clean agreeable appearance, owing to the colour of the materials, the lowness of the roofs, and their not being disfigured by a multiplicity of chimneys, those vehicles of dirt, which make too conspicuous an appearance in the buildings of Northern climates. Here no apartment is furnished with a fire-place, but the kitchen, and this is usually placed in the attic story." [27]

A integração do fogão de sala nas casas portuenses constituiu certamente uma novidade de importação, provavelmente ocasionada pela introdução de novos hábitos na cidade transmitidos pela colónia inglesa, num fenómeno que na segunda metade do século XVIII se traduzia numa ascendência não só económica, como cultural da colónia inglesa no Porto.

José Francisco de Paiva (Porto act. 1744 – 1818), arquitecto e ensamblador da cidade do Porto, foi um intérprete de vários componentes do espaço interior. Seguidor da contemporaneidade britânica desenhou numerosas tipologias assimilando novas e diversificadas soluções formais. Seguindo a prática de

Fig. 5 – Tremó
França, c. 1730-1750
Casquinha dourada; pintura a óleo/tela na decoração do espelho; mármore branco
Museu Nacional de Soares dos Reis, 2 Mob CMP/ MNSR

[26] É apontada a sua produção nacional, referindo que a obra denota grande influência francesa, aproximando-a do estilo de Luís XV, in Marques, *op. cit.*, p. 134.

[27] James Murphy, *Travels in Portugal Through The Provinces of entre Douro e Minho Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the Years 1789 and 1790, Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, (…),* London, Printed for A Strahau, 1795, p. 9.

muitos arquitectos estrangeiros contemporâneos, desenhou um novo elemento da decoração fixa dos aposentos a ser introduzido na cidade – o fogão de sala. Com clientela estabelecida entre a colónia inglesa e como artista receptivo às mais actuais correntes, Paiva revelou-se partidário do que certamente seria dentro do espaço interior portuense, um elemento arquitectónico e decorativo de cariz contemporâneo.

Os seus desenhos de fogões de sala[28] sintetizam os traços gerais da sua obra de ensamblagem onde impera o rigor formal e descrição ornamental, correspondendo a solução formal adoptada nos fogões de sala, de chapa delgada, a um *design* actual. O rigor do desenho foi igualmente aplicado ao vocabulário ornamental de estética neoclássica como pilastras, caneluras, frisos denticulados, festões de folhagens, laços e vaso com tampa. As referências para os seus desenhos deverão ter sido encontradas em gravuras inglesas, como demonstra uma gravura extraída de um livro inglês, recortada e inserida no seu álbum de desenhos[29].

Também Paiva desenhou vários tremós, como o *Tremó e Mesa de Encostar*[30], datado de 1794, com clara definição ornamental neoclássica com friso de folhas de loureiro na aba da consola, ou nos remates em urnas. Em todos os seus desenhos de tremós[31] figura uma reserva em forma circular ou oval destinada a receber uma pintura no remate superior do espelho, solução provavelmente inserida na tradição de tremós *rocaille* de orientação francesa, como anteriormente referimos. Na cidade do Porto e embora adaptada ao desenho neoclássico, esta preferência formal parece ter persistido, como indica um documento da Ordem Terceira do Carmo, que refere que em 1791 Domingos Francisco Vieira pintou "os países para os espelhos", por 7$200 rs[32], temáticas certamente de paisagens destinadas a reservas nos espelhos.

O arquitecto portuense Damião Pereira de Azevedo, (act. 1768-1815) foi um protagonista dos espaços interiores portuenses deste período e figura, simultaneamente com o contemporâneo e conterrâneo José Francisco de Paiva, entre os autores dos primeiros desenhos de mobiliário conhecidos no país.

A actividade do arquitecto Damião Pereira de Azevedo no domínio do desenho de mobiliário, conta com vários desenhos de tremós[33].

O arquitecto desenhou quatro tremós[34] à escala, com desenho alternativo, com um rigoroso vocabulário decorativo neoclássico. Em todos os desenhos encontra-se uma reserva que encima o espelho e que se destina à integração da pintura, para cuja temática é mesmo sugerido o tema da paisagem.

A existência de assinaturas pode demonstrar a alteração de estatuto do desenho de mobiliário, com reconhecimento de autoria e já não circunscrito ao espaço oficinal do ensamblador, mas extensível ao arquitecto.

Igualmente Damião Pereira de Azevedo se revelou adepto de novas formas contemporâneas, desenhando um fogão de sala, *Projecto de consola e moldura para fogão de sala*[35] (**Fig. 6**). Uma moldura de forma rectangular parece corresponder ao espaço destinado a um espelho projectado em reduzidas dimensões. A atenção do arquitecto foi concentrada na ornamentação que o encima: utilizando um código de cores, destinou a cor verde para o espelho, amarelo acastanhado para a pintura oval que o encima, e rosa para a moldura em madeira.

Palácio dos Carrancas: a decoração interior, fogão de sala e tremós

O Palácio dos Carrancas, onde se encontra instalado o Museu Nacional de Soares dos Rei, foi a mais importante residência construída nos últimos anos do séc. XVIII na cidade.

Na decoração interior terá tido a intervenção do artista italiano Luís Chiari, que se encontrava, desde o final do ano

---

[28] in Maria Helena Mendes Pinto, *José Francisco de Paiva, Ensamblador e Arquitecto do Porto [1744-1824].* Lisboa, Ministério da Educação, 1973, p. 74, il, p. 75.

[29] Pinto, *op. cit.,* p. 80, il, p. 81.

[30] Pinto, *op. cit.,* p. 160, il p. 161.

[31] In Pinto, *op. cit.,* p. 162, il. p. 163.

[32] Citado por Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas, *Memória Histórica da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da Cidade do Porto,* Porto, 1956, p. 64.

[33] Flórido de Vasconcelos, "Talha neoclássica do Entre-Douro e Minho: Introdução a um estudo indispensável, in *Poligrafia* n.º 4 -1995, p. 133-146.

[34] in Vasconcelos*, op. cit.*, p. 139, 141, 143, 145, Marques, *op. cit,* vol. I., p.166- 169, vol III, il. p. 24, 25, 26, 28.

[35] Damião Pereira de Azevedo
Desenho a lápis e aguada
Assinado, inferior esquerdo: "Damião Per.ª de Azevº delin. et "
Inscrição inferior direita: "Petipé de meija polegada 6 palmos"
Arquivo Histórico Municipal do Porto.

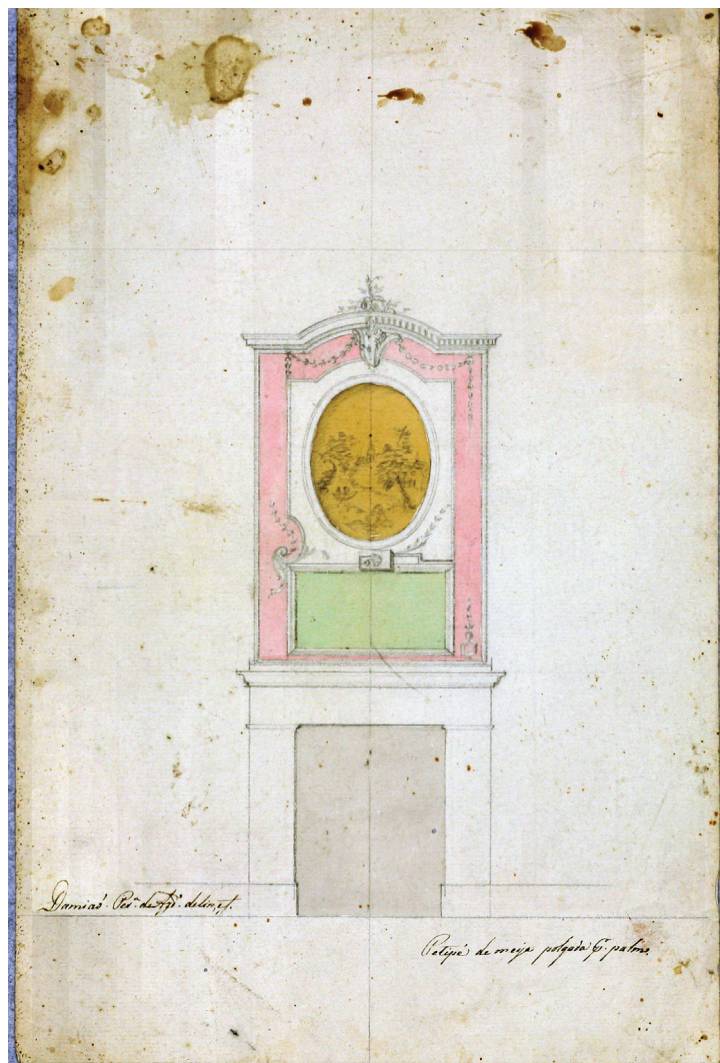



Fig. 6 – Damião Pereira de Azevedo
Projecto de consola e moldura para fogão de sala
Desenho a lápis e aguada
Arquivo Histórico Municipal do Porto

de 1797 e início 1798, a trabalhar no Porto[36] na sua primeira grande obra, a Igreja da Ordem dos Terceiros de S. Francisco.

A família proprietária do Palácio, os Morais e Castro[37], procurou os melhores artistas existentes no Porto para ornamentação da sua residência[38]. No Andar Nobre, a Sala de Jantar e Sala da Música constituem exemplos raros pela preservação, invulgar em espaços domésticos no nosso país, da sua primitiva decoração, e ambas preservam dois elementos fundamentais de ornamentação que temos vindo a referir: espelhos e fogão de sala.

Na Sala de Jantar o artista italiano Luís Chiari terá realizado um plano de concepção global que incidiu sobre o tratamento mural em painéis de estuque com decoração de grotescos, cornija, pintura de ornato em painéis e sobreportas, placas de luminária inseridas nos painéis e fogão de sala, num programa concebido mediante um carácter unitário (**Fig. 7**).

Esta sala constitui um espaço interior único no país, onde se reflecte a influência de Antiguidade, e onde foi assimilada a concepção de programas decorativos pioneiramente criados e desenvolvidos pelo arquitecto Robert Adam durante a década de 1770 em Inglaterra.

A intervenção de Chiari em finais do século XVIII seguia um espírito de modernidade em articulação com congéneres realizadas em várias cidades da Europa. Pioneiramente, como referimos, realizadas por Robert Adam ainda no início do século XIX, as salas “pompeianas”, com cópias de motivos herculanenses, constituíam uma aspiração decorativa para as residências de príncipes na Alemanha[39].

Os espelhos integraram, como referimos, a organização original da sala, como fundo de placas de luminária. Quanto aos suportes de iluminação, sabemos que seguindo práticas em outros países com exemplos em obras de ornamentação, eram frequentemente criados por desenhadores de mobiliário, como seria aqui provavelmente o caso. As placas de luminária da Sala de Jantar do Palácio dos Carrancas foram concebidas de forma elíptica, delimitadas por molduras em talha dourada. Também o fogão de sala, situado ao centro da sala, com forma de chapa delgada e com ornamentação com rigoroso vocabulário neoclássico, em harmonia com o aposento, foi integrado nos painéis de estuques da sala, seguindo práticas estabelecidas pela tratadística setecentista.

No extremo nascente da *enfilade* do Palácio dos Carrancas, situa-se a Sala da Música, cujo conjunto decorativo original for-

[36] Maria Clementina Quaresma, “Algumas Obras de Luís Chiari no Porto”, *Colóquio*, (Fev. 1963), p. 23-25.

[37] Veja-se Teresa Viana, *Os Carrancas no Porto, Itinerário de uma Família na Cidade entre 1700/ 1800*, Porto, Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1989/90, p. 291-350.

[38] Quaresma, *op. cit.*, p. 24.

[39] Mario Praz, *Gusto Neoclassico*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1982, p. 95.

Fig. 7 – *Sala de Jantar, Palácio dos Carrancas*
Fotografia José Eduardo Cunha, 2008

Fig. 8 – Tremó (par)
Luís Chiari, (atrib.)
Sala da Música, Palácio dos Carrancas
Madeira entalhada e dourada; óleo/tela nos espelhos
c. 1800-1805
Museu Nacional de Soares dos Reis, 47, 48 Mob MNSR

mado por estuques, mobiliário e pintura ainda persiste. Neste espaço Luís Chiari terá programado um espaço neoclássico paradigmático, de unidade decorativa entre vários elementos ornamentais.

De estrutura rectangular, apresenta duas janelas voltadas para a fachada principal e quatro voltadas a nascente. No espaço entre as janelas, *trumeau*, voltadas para a fachada principal foi colocado um tremó em talha dourada, e em frente, o par. O conjunto de mobiliário é ainda formado por três mesas semicirculares igualmente em talha dourada, situadas nos espaços de *trumeau* da fachada Nascente.

O par de tremós (**Fig. 8**), com ornamentação neoclássica, encontra harmonia decorativa com os estuques do tecto, numa máscara feminina ao centro da mesa, e em linha vertical re-

produzida no tecto, em estuque. Pinturas de forma elíptica em *grisaille* no tecto, *Bacantes,* encontram-se em consonância com as pinturas de medalhões elípticos em tela na moldura do espelho. O coroamento dos espelhos recebeu um conjunto escultórico com ornamentação de troféus.

Na concepção da sala assumem papel preponderante os espelhos de grandes dimensões, elementos decorativos de primordial importância ainda na passagem da centúria. O seu papel no bem-estar e conforto era potenciado pela colocação frente a frente, conferindo assim aos aposentos, não só o conforto como o aparato ou a grandiosidade desejável. A colocação de tocheiros ou candelabros nas respectivas mesas, quando não incluídos nos braços no respectivo espelho, constituía uma solução bastante utilizada, sendo mesmo sugerida a altura aconselhada para a sua colocação.

Na Sala de Música do Palácio dos Carrancas os espelhos terão tido as duas funções dum espaço interior setecentista, com colocação frente a frente, para assim ampliarem o desejado efeito de luminosidade e conferirem simultaneamente sumptuosidade ao aposento, em preceitos enunciados pela tratadística francesa de setecentos:

> "Les glaces dans les appartements y sont un grand ornement lorsqu'elles sont bien placées, & principalement lorsque'elles réfléchissent la lumière de l'air & une vûe agréable, lorsqu'elles sont proportionnées à la grandeur du lieu, lorsque leur hauteur est bien proportionnée á leur larguer, lorsqu'elles sont placées les uns vis-à-vis des autres; ce qui augmente les enfilades des appartements & réfléchit en différentes façons les lumières: cês lumières ne doivent être placées qu'environ à six pieds de hauteur, elles rendroient les yeux battus & enfoncés: les Dames ne pardonneroient pas" [40]

[40] Sieur Boffrand, *Livre D'Architecture Contenant Les Principes Généraux de Cet Art* (…) Paris, Chez Guillaume Cavalier Pere, 1745, p. 43, 44.

PEDRO FLOR
Universidade Aberta
Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

Relevos e gravuras num fogão do Palácio Nacional de Sintra

O Palácio Nacional de Sintra, designadamente a Sala das Pêgas, possui um dos mais interessantes exemplos de património integrado da época Moderna em Portugal: um fogão de sala de consideráveis dimensões, de mármore finíssimo e todo ele lavrado com relevos delicados.[1]

A proveniência desta peça parece estar há muito esclarecida pelo Abade de Castro e Sousa na obra que dedicou ao Paço sintrense, no ano de 1838.[2] Com efeito, ao descrever o fogão no pequeno espaço contíguo à câmara onde hoje se encontra, o autor conta-nos que a peça foi oferecida ao rei D. Manuel I pelo Papa Leão X, no ano de 1515, e que o monarca a mandara colocar no seu Paço em Almeirim. Considerando a natureza aprazível deste local, a importante vila recebia por isso, com frequência, a visita da Corte que aí passava grande parte do Inverno, ao contrário do que sucedia com a vila de Sintra, preferida e celebrada pela amenidade característica dos meses de Verão. De acordo com a mesma fonte bibliográfica, o fogão renascentista terá permanecido numa das câmaras do Paço de Almeirim até ao terramoto de 1755, data a partir da qual o Marquês de Pombal terá ordenado a sua remoção para o Paço de Sintra, ocupando na ocasião uma das paredes da actual Sala Júlio César.

Alguns anos depois (1886), Albrecht Haupt ainda vê o fogão nesta Sala e, ao analisá-lo do ponto de vista plástico, refuta a atribuição ao famoso Miguel Ângelo (1475-1564), efectuada pelo Abade de Castro e Sousa.[3] Só mais tarde (1903), na mo-

Fig. 1 – Fogão da Sala das Pêgas – Palácio Nacional de Sintra

[1] Cf. Fig. 1.

[2] Cf. Abade de Castro e SOUSA, *Descripção do Palacio Real na villa de Cintra, que ali teem os sres. Reis de Portugal*, Lisboa Typographia de A.S. Coelho, 1838, p. 29.

[3] Cf. Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, introd. crítica de M.C. Mendes ATANÁZIO, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 123-124.

numental obra dedicada ao Paço de Sintra da autoria do Conde de Sabugosa, encontramos a notícia da transferência do fogão da Sala Júlio César para a das Pêgas, nomeadamente em 1898.[4] A atribuição ao conhecido mestre toscano foi definitivamente abandonada e substituída pela hipótese de se tratar de um artista educado na estética flamenga romanizada, na órbita de Frans Floris (c. 1520-1570).

Mais tarde, a questão da autoria do fogão viria a ser reaberta por Guido Battelli em 1936, dando-o ao cinzel de Andrea Sansovino (c. 1467-1529), opinião abandonada pela historiografia subsequente que preferiu, alternadamente, ver a arte de Nicolau Chanterene (a. 1511-1554) ou a de um artista italiano nunca estabelecido entre nós.[5] Por outras palavras, após a suposição de Battelli, os pareceres especializados dividiram-se entre a hipótese de o fogão se tratar de uma obra executada em território nacional por um mestre de nomeada e a de uma peça de importação de fabrico transalpino.

Mais do que a discussão entre as partes sobre as várias hipóteses possíveis de autoria deste fogão marmóreo, parece-nos essencial o estabelecimento de uma data, a partir da qual a execução da obra se torne possível, tendo em vista o apuramento da sua filiação artística e a determinação das fontes inspirativas que serviram de base à concepção e à decoração da peça.

O fogão encontra-se adossado à parede Norte da Sala das Pêgas e desenvolve-se em três registos bem definidos que realçam o sentido vertical de toda a composição. O primeiro registo exibe um entablamento de métopas e tríglifos sustido por dois telamones barbados e de meio corpo.[6] O remate inferior destas duas figuras híbridas apresenta o formato piramidal de secção rectangular, apoiado num soco saliente.

Fig. 2 – Telamones (pormenor do fogão)

Por sua vez, o segundo registo é constituído por uma placa rectangular relevada, disposta horizontalmente sobre o entablamento do primeiro registo. Os relevos de fino recorte representam dois cavaleiros em posição de combate, enquadrados por festões e troféus militares.[7]

O terceiro e último registo, de maior complexidade formal, apresenta uma enorme cartela ornamental de base enrolada, onde figura uma pequena cabeça de um querubim. A sobrepujar esta cartela de secção contracurvada, encontramos duas volutas que lhe servem de ornato, ao centro das quais se verifica a existência de uma urna lavrada.[8]

---

[4] Cf. Conde de SABUGOSA, *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903, pp. 163-164.

[5] Cf. Guido BATTELLI, *Andrea Sansovino e l'Arte Italiana della Rinascenza in Portogallo*, Florença, 1936, p. 40. Sobre a hipótese de atribuição a Nicolau Chanterene, leia-se Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, ANBA, 1950, p. 27. Sobre a hipótese de o fogão ser uma peça de importação, leia-se Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 2ª ed., 1987, pp. 90-92; Ana Maria de Arez Romão e Brito CORREIA, *Palácio Nacional de Sintra*, Lisboa, Ed. Elo, 1992, pp. 72-74; José Custódio Vieira da SILVA, *O Palácio Nacional de Sintra*, IPPAR/Scala, 2002, p. 93. Sobre a data que propomos para o final de carreira de Nicolau Chanterene, ver mais recentemente Pedro FLOR, "Novas perspectivas sobre o retábulo da Pena em Sintra: História e Conservação", in *A Escultura em Portugal da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, Actas do Colóquio Internacional de História de Arte, Pedro FLOR e Teresa Leonor M. VALE (coord.), Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011, pp. 443-463.

[6] Fig. 2.

[7] Fig. 3.

[8] Fig. 4.

Fig. 3 – Friso (pormenor do fogão)

Fig. 4 – Remate (pormenor do fogão)

A estrutura arquitectónica utilizada neste fogão e o sentido decorativo nele empregue parecem acusar uma plasticidade e uma estética ornamental mais tardia do que a empregue ao tempo do reinado de D. Manuel I (1495-1521) e o pontificado do Papa Leão X. Por outras palavras, se quisermos tomar como certos os testemunhos prestados por Castro e Sousa, Haupt e Sabugosa que apontam para tais épocas a execução da peça, teremos de reconhecer, porém, que existem anacronismos iconográficos e plásticos em todo o fogão. Tal impossibilidade obriga-nos a repensar a questão da datação e situar a realização do conjunto em época mais tardia, conforme se apresenta de seguida.

A análise da iconografia aplicada à decoração da obra remete-nos para o mundo gravado de Hans Sebald Beham (1500-1550), com actividade abundante a partir de 1525, e de Enea Vico (1523-1567), artista italiano cujo labor se acentuou a partir da década de 1540. Um cotejo ponderado entre a gravura do combate entre Aquiles e Heitor de Beham (cª 1545), os vários tréfeus *all'anticco* de Vico (cª 1550) pertencentes à série dos 'Troféus Militares' e os relevos patentes no segundo registo

Fig. 5 – Gravura de Hans Sebald Beham, *Aquiles e Heitor*

comprova uma cronologia mais tardia dos relevos sintrenses, em relação àquilo que era vulgarmente aceite.[9]

Além disso, a estruturação arquitectónica da peça, o uso de frisos e métopas no entablamento e o remate contracurvado encaminham-nos para o mundo de Serlio, designadamente os Livros IV e VII que sugere várias traças para a edificação de fogões clássicos.[10] Considerando que os tratados serlianos, em particular os Livros mencionados, são datáveis de 1537 e 1575, nunca poderíamos considerar o reinado do Rei Venturoso ou o

Fig. 6 – Gravura de Enea Vico da *Série dos Troféus Militares,* c. 1550

[9] Para o estudo apurado e comparativo das fontes inspirativas de autoria de Beham e Vico, consultámos a monumental obra *Illustrated Bartsch*, vol. 15, New York, Abaris Books, 1978 e vol. 30, 1985 respectivamente. Ver figs. 5 e 6.

[10] Para o estudo da tratadística de Serlio, ver http://www.unav.es/ha/indice.html, onde se encontra a versão integral da obra deste importante arquitecto bolonhês.

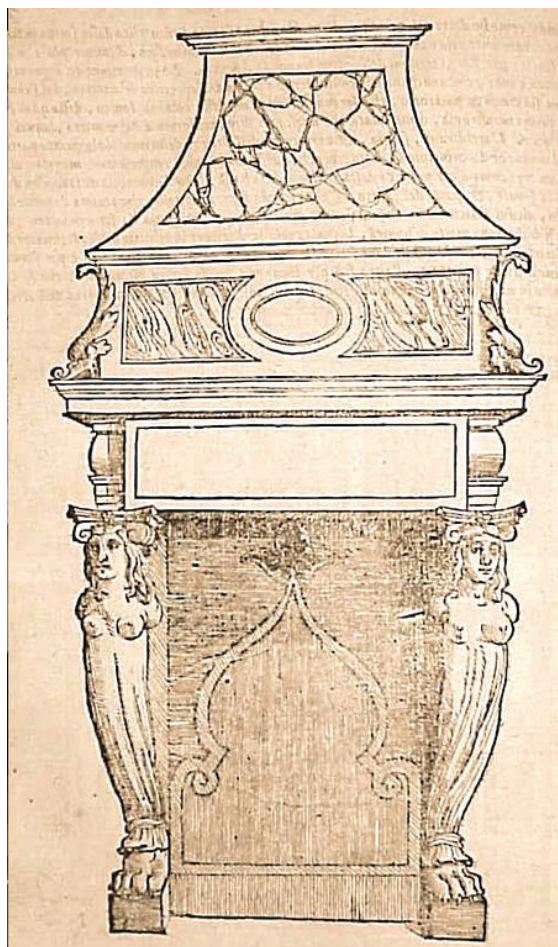



Fig. 7 – *Chaminé Ordem Jónica* do IV livro de Serlio, 1537

pontificado de Leão X como a época correcta para a realização deste exemplar escultórico.

De resto, o modelo italiano utilizado para a estrutura e decoração de fogões em torno de 1500-1520 aproximar-se-ia muito mais daquilo que hoje podemos apreciar, por exemplo, em obras similares de Desiderio da Settignano (c. 1430-1464) no Victoria and Albert Museum ou de autoria desconhecida (Escola Veneziana?) no Museu da Cidade, esta última precisamente datável do primeiro quartel do século XVI.[11] Nestes casos, os fogões são rectangulares e apresentam quase sempre decoração ao nível do lintel que lhes serve de remate. A par, as colunas adossadas que delimitam o fogão e suportam toda a estrutura constituem as únicas zonas de decoração. Toda a morfologia composicional destas peças renascentistas pauta-se pela horizontalidade, ao contrário do que veio a suceder em épocas mais tardias, de que o exemplo de Sintra torna a ser bem elucidativo.

Além das citações flagrantes ao tratado de Serlio patentes no conjunto da Sala das Pêgas, detectamos também a influência das propostas decorativas de sabor maneirista enunciadas pelo escultor/entalhador Hugues Sambin (1520? -1601) e dadas à estampa em Lyon em 1572.[12] Os desenhos que ilustram as várias páginas do célebre tratado *Oeuvre de la Diversité des Termes, dont on use en Architecture, réduit en ordres*, em particular os fólios dedicados à caracterização dos *termes* masculinos.[13]

Por último, registem-se as parecenças existentes entre as volutas que sobrepujam todo o conjunto e as presentes no conhecido tratado de Vignola que foi, como é sabido, por diversas vezes reeditado e aumentado.[14] Se não concordarmos com a influência exercida por este modelo decorativo no nosso fogão, teremos sempre de explicar a extraordinária semelhança existente entre os dois motivos que podem bem ser contemporâneos.

Em suma, graças ao estudo das fontes que serviram de inspiração ao programa decorativo do fogão sintrense, ficamos a saber que: i) a execução deste raro exemplar escultórico, nunca poderá datar antes de 1537, pelo facto de exibir a linguagem arquitectónica de raiz vitruviana mas segundo Sebastiano Serlio; ii) os contributos decorativos prestados pela tratadística aplicada e pelos gravados de Beham e Vico utilizados no fogão remetem-nos para o elevado grau de erudição do encomendante e da própria oficina responsável pela execução da obra; iii) a citação do imaginário de Vignola e Sambin leva-nos ao mundo de Primaticcio e à escola de Fontainebleau, muito importante

[11] Sobre o primeiro exemplo, ver Marta AJMAR-WOLLHEIM e Flora DENNIS, *At Home in Renaissance Italy*, Catálogo da Exposição, London, V&A, 2006, pp. Sobre o segundo, ver Irisalva MOITA (coord.), *Lisboa Quinhentista – a imagem e a vida da cidade*, Lisboa, CML, 1983, pp. e Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Ed. Minerva, 1987. Na pintura coeva, regista-se igualmente a presença de fogões de sala com tais características morfológicas. Cf. *Nascimento da Virgem* (1514) de Andrea del Sarto, na Basílica da Santissima Annunziata em Florença.

[12] Sobre a influência de Serlio, ver fig. 7. Ver a versão integral da obra de Sambin em http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Sambin.asp?param=en Agradecemos à nossa colega Ana Paula Correia a indicação desta morada para a consulta desta obra. Ver fig. 8.

[13] Cf. fólios 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, 34, 38, 42, 46.

[14] Ver http://www.unav.es/ha/009-TRAT para uma pesquisa dos fólios que apresentam desenhos de arquitectura, entre os quais o de uma chaminé. Agradecemos ao Prof. Doutor Joaquin Lorda da Universidade de Navarra a indicação deste sítio na Internet.

Fig. 8 – *Oeuvre de la Diversité des Termes* de Hugues Sambin (pormenor fl. 6)

na disseminação dos valores plásticos da *maniera* italiana em território francês, durante as décadas de 50 e 60 do século XVI.[15]

Determinada a data a partir da qual é verosímil considerar a construção do fogão, ou seja 1537, falta-nos determinar a autoria e as circunstâncias da encomenda desta magnífica peça de escultura, a fim de perceber melhor o seu percurso histórico. No actual estado das nossas investigações, ainda não foi possível determinar com rigor tais elementos essenciais para a biografia do fogão. Ao tratar-se de uma obra executada a partir de 1537, torna-se difícil determinar com precisão uma autoria plausível para esta magnífica peça escultórica. Todavia, o conhecimento actual do panorama da escultura em Portugal, durante o Renascimento e Maneirismo, autoriza-nos a conjectura preferencialmente uma autoria estrangeira, dado o elevado apuro técnico que patenteia. A asserção de que se trata de um exemplar estrangeiro baseia-se também no facto de ter existido em redor da peça uma tradição que a colocava na órbita da escultura de importação.

Todas as questões em volta da autoria e das eventuais fontes inspirativas aplicadas revestem-se de enorme complexidade. É certo que a memória acerca da proveniência do fogão sintrense errou quanto à questão da datação como acabámos de provar. No entanto, não deveremos deixar de sublinhar que parte dos autores responsáveis pela análise histórico-artística deste fogão sempre o consideraram obra estrangeira e o labor de Sansovino e Chanterene (ou até Çarça acrescentamos nós) é bem distinto do visível no caso sintrense.[16] Acresce ainda que, durante os séculos XVI e XVII, a importação de esculturas transalpinas na Europa era fenómeno recorrente, devido ao exigente gosto manifestado por mecenas e doadores que viam nas belas peças

[15] Sobre este ponto específico, ver Anthony BLUNT, *Art and Architecture 1500-1700*, Yale University Press, (Richard Beresford rev.), 1999.

[16] A simples comparação plástica entre obras documentadas a estes dois escultores que entre nós exerceram a sua arte e o fogão do Palácio Nacional de Sintra parece-nos eliminar contundentemente estas atribuições antigas. Diogo de Çarça, pedreiro e entalhador castelhano particularmente activo entre nós na década de 40 e 50 do século XVI, também não nos parece ser o nome a associar à empreitada do fogão, dado o maior apego às fontes italianas por via francesa que ele acusa, em vez do vocabulário nórdico pelo mestre utilizado, por exemplo, no célebre cadeiral monástico de Santa Maria de Belém (1550-51).

italianas um meio de ostentação de riqueza e um valor cultural de enorme validade nos abastados círculos de corte.[17]

Portugal não constituiu excepção como podemos avaliar pelo extenso rol de peças, provenientes das oficinas mais afamadas da Península Itálica (Génova, Veneza, Florença e Roma). Sobre os fogões e a importação de obras a Itália, esclarece Pedro Dias que as embarcações encarregadas de ligar o nosso país à Península Itálica, via Mar Mediterrânico, transportavam por vezes peças de escultura que, em blocos avulsos, eram posteriormente montados no local para onde tinham sido idealizadas.[18]

O tempo da execução de uma obra deste porte, os preparativos da viagem e o acondicionamento dos vários blocos na embarcação, o pagamento atempado dos gastos inerentes à jornada e a montagem final da peça não são elementos que conheçamos para o caso em estudo, se aceitarmos estar perante uma obra de importação. Todavia, a análise da documentação coeva a propósito da encomenda de vários fogões de mármore a Itália para posteriormente serem levados para Madrid, sob o patrocínio do poderoso Rui Gomes da Silva (1516-1573), príncipe de Éboli e Duque de Pastrana, pelos anos de 1569-1571, traz-nos importante contributo para esta problemática.[19] Apesar de esses documentos não serem elucidativos quanto às dimensões e às características formais e plásticas desses fogões, sabemos através da sua leitura que demoraram cerca de quatro a seis meses a serem executados. Os atrasos no pagamento dos fretes, curiosamente a uma embarcação portuguesa, bem como o transporte entre a costa catalã e a capital madrilena retardaram a montagem das obras, facto que só viria a ocorrer mais de um ano depois da encomenda.

No entanto, como tivemos oportunidade de referir, a nossa peça parece estar plasticamente mais próxima dos valores plásticos do maneirismo francês (Sambin, Cerceau...), que reinterpreta o Renascimento italiano via Fontainebleau, do que da arte praticada em solo italiano durante os meados do século XVI.[20] Assim sendo, parece-nos mais óbvio situar esta peça na órbita da encomenda a oficinas francesas do que a transalpinas. Outra hipótese que não deve ser descartada, ainda que sob reserva, é a da autoria desta peça ser pertença a alguém educado na escola francesa mas que se tivesse estabelecido entre nós no período cronológico indicado ou num país vizinho e de relações artísticas muito próximas.

O mais espantoso desta chaminé diz respeito à extraordinária semelhança existente entre os telamones esculpidos e certos pormenores decorativos em Sintra e os mesmos elementos e similares no retábulo da capela baptismal da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa.[21] Com efeito, a coincidência formal e plástica das duas obras é por demais evidente e levanta-nos enormes questões quanto à sua datação: a obra lisboeta é do início do século XVIII e anda atribuída ao escultor francês Claude Laprade (!).[22] Tal significa que a nossa tese que propõe uma datação mais tardia para a chaminé, em relação a uma possível dádiva papal a D. Manuel, se encontra praticamente validada, sobretudo pelo paralelismo plástico e iconográfico gritante entre as duas peças. É certo que a obra da Pena parece ligeiramente inferior do ponto de vista do tratamento escultórico das barbas e dos torsos. No entanto, a diferença deve residir quanto a nós mais no facto de a peça sintrense ser em mármore e a de Lisboa em estuque. De futuro, tornar-se-á imperativo explorar esta ligação da obra do Palácio de Sintra com a do altar da igreja da Pena que neste artigo não cabe, dado o âmbito temático do colóquio. Se no futuro se provar que ambas as peças saíram do cinzel de Claude Laprade (ou que o autor da Pena se limitou a moldar e copiar a obra de Sintra), talvez assim se encontre a justificação para a adopção da matriz clássica francesa (via Fontainebleau) na decoração da chaminé. Não nos devemos admirar com tal "anacronismo", visto que sabemos hoje que Laprade, na sua obra de pedraria, de que destacamos o majestoso túmulo de D. Manuel de Moura Manuel na Capela de Nossa Senhora da Penha de França em Ílhavo, soube reutilizar elementos escultóricos próprios da arte da Borgonha do século XV e do Vale do Loire do século XVI, em época tão avançada como a do final do século XVII e início do século XVIII.[23]

---

[17] Cf. Teresa Leonor VALE, *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

[18] Cf. Pedro DIAS, *A Importação...*, pp.

[19] Cf. http://documents.medici.org/document_details.cfm?entryid=18765 (fls. 139 e ss.): Documentação disponível nesta página dedicada a um projecto de investigação que visa a digitalização dos fundos documentais relativos à casa dos Medici.

[20] Cf. por exemplo John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon (4ª ed.), 2000.

[21] Figs. 9 e 10.

[22] Cf. Manuel Maia ATHAYDE, "Igreja de Nossa Senhora da Pena" in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, segundo Tomo, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 127.

[23] Sobre o túmulo aludido, ver Pedro Amaral XAVIER, *A Morte - Símbolos e Alegorias : estudos iconográficos sobre arte portuguesa e europeia*, Lisboa,

Pedro Flor

Fig. 9 – Retábulo da Capela do Evangelho (outrora do Santíssimo) – pormenor

Fig. 10 – Telamones (pormenor do retábulo da fig. 9)

À luz do que ficou explanado sobre esta matéria, deve ser reequacionada a suposição que liga o nome de Francisco de Holanda a este fogão, não tanto ao nível da execução propriamente dita, mas antes ao traço/concepção do projecto para outro artista realizar.[24] As semelhanças compositivas entre um desenho elaborado por aquele artista e a nossa peça, sem esquecer a preponderância da estética serliana no pensamento arquitectónico de Holanda ao longo de toda a sua carreira e a coincidência de ter sido um dos principais responsáveis pela vulgarização do cânone de Serlio na arte portuguesa dos meados do século XVI em diante não bastam para tal afirmação.[25]

Antes de finalizarmos, falta-nos ainda levantar um problema que nos parece importante e que, no futuro, poderá ajudar a esclarecer algumas dúvidas entretanto levantadas ao longo deste artigo. A análise cuidada da obra de arte no local onde hoje se encontra permite-nos especular acerca da sua unidade material. Por outras palavras, importará no futuro, através de meios laboratoriais e de pareceres especializados, determinar a procedência dos mármores utilizados, visto que a olho desarmado tudo indica tratar-se de um fogão que apresenta duas qualidades de pedra distintas: uma de tom mais rosado e de veios evidentes utilizada no primeiro e no terceiro registos; outra de tonalidade mais esbranquiçada e brilhante. A explicação que encontrámos para tal diferenciação tão visível reside na hipótese de se tratar de uma peça compósita que nunca foi pensada como um todo mas antes resultou de um aproveitamento de duas peças escultóricas distintas. Embora ostentem todas elas inegável valia plástica e unidade estilística no que ao gosto *ao romano* diz respeito, é muito provável que a discrepância material encontre resposta nesta conjectura. De futuro, será importante determinar qual a origem dos mármores utilizados nesta composição que não parece estar no seu estado original; perceber melhor qual a localização exacta desta peça no interior do Paço de Almeirim; reconstituir o percurso histórico-artístico que envolveu a sua encomenda, colocação e posterior remoção para Sintra, já no século XVIII; determinar com maior rigor

2001.

[24] Cf. Jorge SEGURADO, *Francisco de Holanda*, pp. 339-340. e José da Felicidade ALVES, *Introdução à obra*..., p. 111. Tanto um como outro, atribuem com reservas o traço do fogão a Francisco de Holanda.

[25] Cf. por exemplo, Sylvie DESWARTE, *Idade das Imagens*..., pp. 168-173 e Miguel SOROMENHO, *A Arquitectura*..., pp.89-103. Por seu turno, o fogão de mármore da Sala de Hércules do Paço Ducal de Vila Viçosa (1537-71), bem estudado por José Teixeira, acusa exactamente a influência directa de Serlio e, em comparação, até mais flagrante do que no exemplo de Sintra. Cf. José TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, pp. Durante as nossas pesquisas, chegámos ainda a ponderar a hipótese de o pintor/iluminador António Fernandes, responsável por parte dos fólios dos Forais Novos – Entre Douro e Minho de 1552 ter sido o responsável pelo traço do fogão. A concepção e o balanço imprimido à obra em geral, bem como a coincidência formal e iconográfica que se regista nos pormenores decorativos, de que destacamos os telamones em tudo idênticos aos de Sintra abriam-nos outras pistas de trabalho que careciam ao tempo da comunicação apresentada de confirmação que, por ora, deve ser apenas ponderada com enorme reserva.

a pista deixada em aberto sobre a filiação na arte de Claude Laprade. São questões em aberto para serem continuadas nesta investigação que mantemos em curso.

Qualquer que seja a história exacta deste exemplar de escultura que merece toda a nossa atenção e que é admirado diariamente por centenas de visitantes no Palácio Nacional de Sintra, o apuramento das fontes de inspiração que estiveram na sua génese afigurou-se essencial e revestiu-se de enorme pertinência como julgamos ter provado neste artigo. Sem a realização de um estudo integrado da obra de arte que procura abordar os mais variados aspectos a ela intrínsecos, não é possível fazer história e reconstituir a memória perdida de uma peça de tamanho interesse patrimonial no contexto da análise dos interiores quinhentistas portugueses.

MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Doutoranda em História da Arte, Património e Teoria do Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

A génese dos modelos compositivos nas obras de "embutidos marmóreos" portuguesas*

1. Nota prévia

As obras vulgarmente conhecidas por "embutidos marmóreos"[1], características do período barroco, que povoam inúmeros espaços sagrados do então reino de Portugal, assumem no contexto das artes decorativas nacionais um papel determinante no que concerne, por um lado, à assimilação de composições ornamentais de pendor vegetalista e, por outro, à sua propagação. A fusão de elementos fitomórficos com animais, figuras femininas e masculinas, e até crianças, assenta quer na contaminação de outras artes decorativas, tais como a azulejaria, os têxteis e o mobiliário, quer na leitura de modelos bidimensionais, tais como desenhos e gravuras, e sua posterior adaptação e recriação[2]. Tais aspectos permitem-nos compreender melhor o espólio remanescente que, à luz do conhecimento actual, nos leva a delinear de forma clara os principais traços que levaram os debuxadores e responsáveis pelo risco dessas obras a criar composições carregadas de simbolismo e passíveis de múltiplas leituras.

Subjacente à arte do embutido pétreo encontra-se, em primeiro lugar, o debuxo[3], fruto da inspiração do artista e expressão máxima da sua capacidade compositiva, e, em segundo, a gravura, como modelo do anterior. Todavia, coloca-se-nos a questão, será a gravura a verdadeira fonte de inspiração destas obras, ou poderá ela resultar das mesmas? Se no caso português, como iremos ver mais à frente, não existe uma resposta conclusiva, já no contexto italiano, podemos observar exemplos onde subjacente a um trabalho de embutido existiu um desenho prévio, resultando do mesmo trabalho ou obra a gravação da composição. Veja-se pois o caso dos embutidos do pavimento da catedral de Siena, com projecto de Domenico Beccafumi (1486-1551), realizado entre 1529 e 1531, de que resultou um conjunto de gravuras, de Andrea Andreani (1450-1623), datadas de 1590[4]. Com efeito, trata-se de um caso verdadeiramente excepcional, mas que ainda assim não poderia deixar de ser referido, pois elucida acerca do papel divulgador da gravação, sobretudo após a realização da obra. Outra situação sobeja-

* Este texto tem por base a investigação que resultou no capítulo "Soluções decorativas e iconográficas no universo dos embutidos de pedraria" da nossa tese de doutoramento em História (especialidade em Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada: *A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Polícroma (1670-1720),* 2010, pp. 462-496.

[1] Sobre esta arte *vide*: Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, s. l., Edição do Autor, 1962, Paulo Varela GOMES, "Obra Crespa e Relevante. Os Interiores das Igrejas Lisboetas na Segunda Metade do Século XVII", in Luís de Moura SOBRAL, (dir. de), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do Seu Tempo*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 107-125, Luís de Moura SOBRAL, "Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português", in AA.VV., *Struggle for Synthesis, A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, Vol. I, Lisboa, Ministério da Cultura e Instituto Português do Património Arquitectónico, Dezembro de 1999, Maria João Pereira COUTINHO, "Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII/ primeiro quartel do séc. XVIII", in AA.VV., *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 545-552 e Paulo Varela GOMES, "«Se eu cá tivera vindo antes…». Mármores italianos e barroco português", in *Revista Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, N.º 2, 2003, pp. 181-195.

[2] Sobre os ornamentos na arte portuguesa do período barroco *vide*, por exemplo, o artigo de Sílvia FERREIRA, "Reflexões em torno dos ornamentos padrão da talha barroca setecentista em Portugal", in *Lumen*, São Paulo, Centro Universitário Assunção – UNIFAI, Volume 10, Número 24, Maio / Agosto de 2004, pp. 83-116.

[3] Sobre a questão da importância do desenho consultar: Vítor Manuel Oliveira da SILVA, *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004.

[4] Cf. Evelyn LINCOLN, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2000, p. 48.

mente conhecida é aquela que se encontra relacionada com a importância concedida ao monumento romano *Ara Pacis* e à linguagem ornamental que o mesmo exibe. A gravura feita a partir de uma parte deste altar, por Agostino Musi, dito Agostino Veneziano (c.1490-1540), por volta de 1535, comprova esse aspecto, abrindo o caminho para outros gravadores, cujas obras se caracterizam pelas múltiplas soluções encontradas a partir do modo como articulam os *acanthus spinosus*, entre si, ou com outros elementos decorativos. Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534), mentor de Veneziano, também adoptou esta planta como uma das suas preferidas, sendo-lhe até erroneamente atribuídas algumas das gravuras sobre este tema, que actualmente se sabe serem do seu discípulo, como foi recentemente comprovado por Elizabeth Miller[5]. A estes gravadores juntam-se outros que traçam composições e que as gravam num sentido mais amplo, onde se incluem Zoan Andrea (1464-1526), Giovanni Antonio da Brescia (c. 1460-c. 1525) e Filippo Passarini (1638-1698), e que naturalmente serviram de base aos *marmorari* italianos, assim como aos mestres pedreiros portugueses que à arte de embutir pedraria policroma se dedicavam.

2. Breve caracterização da linguagem decorativa

No seguimento do exposto anteriormente, importa afirmar que o recurso aos elementos vegetalistas com o intuito de animar as superfícies não constitui novidade para os historiadores de arte de um modo geral e particularmente para os portugueses que já se debruçaram sobre o assunto, uma vez que esses ornatos se prestam ao movimento, inspirando os mais diversos criadores e ornamentistas na sua utilização[6]. O carácter ondulatório das várias espécies do reino vegetal, as linhas sinuosas ou o aspecto bulbiforme, foram igualmente inspiradores, adquirindo diferentes expressões ao longo dos tempos. São sobretudo as folhas, aquelas que emprestam aos artistas maior plasticidade, tornando-se elementos essenciais para a condução da composição[7].

Compreende-se pois, até pela observação de algumas obras, que estas vivem essencialmente desta linguagem, nas vertentes dos *rinceaux* e dos *chiens courants*, alimentando o olhar do espectador com figuras, que podem surgir como *terminus* dos conjuntos, ou interagindo com o caule ou a folhagem que os preenche totalmente, expressando o *horror vacui* tão característico do período barroco.

No caso concreto de algumas obras de embutidos, que residem nos templos portugueses, é clara a sua relação com a gravura, apesar da mesma, ao contrário do que acontece com a pintura ou com a azulejaria, por exemplo, raramente ser copiada na sua totalidade, deixando alguma liberdade de interpretação ao artista que dela se serve. Deste modo, a relação da gravura e do embutido terá sempre que ser entendida como uma aproximação a um modelo, até porque, como sabemos neste caso, esta era só uma fonte.

Não nos afastando da sistematização que nos propusemos fazer, importa focar que as abordagens que iremos apresentar brevemente se prendem com a integração de algumas soluções decorativas dos trabalhos de "embutidos marmóreos" na arte do seu tempo. Nesse âmbito, destacamos entre as inúmeras situações por nós recolhidas as de algumas figuras híbridas, resultantes da própria vegetação, como ocorre com meios-corpos de cavalos, de tritões, de figuras de *facies* masculino, que se assemelham a mascarões, faunos ou sátiros, bem como meios-corpos femininos, muitas vezes com cabeças emplumadas, e as figuras que surgem autonomamente, interagindo com a folhagem, como ocorre com aves e com os *putti*, que, para além de se relacionaram com os elementos estruturantes da composição, a equilibram, conferindo-lhe delicadeza e rompendo com alguma monotonia dos simples enrolamentos.

[5] Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999.

[6] Marie-Thérèse Mandroux FRANÇA, "L'Image Ornemental et la Litterature Artistique importées du XVe. au XVIIIe. Siècle: Un Patrimoine Meconnu des Bibliothèques et Musées Portugais", in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.ª série, 1, Porto, 1983.

[7] No âmbito das interpretações fitomórficas *vide* os mais recentes trabalhos de Sónia Talhé AZAMBUJA: "*Ars Naturans*: A Natureza e a Paisagem na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI", in AA.VV., *Actas do Colóquio Aprendizes de Feiticeiro*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de História da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 13-24 e *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Lisboa, Nova Vega, 2009.

2.1. Figuras híbridas

A primeira situação que decidimos abordar enquadra-se no conceito de figura híbrida, sendo esta entendida globalmente como aquela que apresenta uma situação dúbia relativamente à sua natureza, podendo, em função da composição desejada, articular elementos de mundos reais ou fantasiosos[8]. A figura híbrida, que no seu sentido global tem vindo a ser igualmente utilizada desde a Antiguidade, ou mesmo antes, como ocorreu com algumas entidades de natureza mitológica, encontra-se dividida naquelas que têm inspiração animal, masculina e feminina. Nas que foram por nós observadas, verificamos resultarem de uma articulação da parte superior dos corpos acima referidos, ou simplesmente das suas cabeças, com elementos vegetalistas que, mais uma vez, orientam as mesmas figuras, ora afrontando-as, ora acostando-as. Localizando-se maioritariamente em remates de composições, os híbridos conferem ao conjunto uma nota de qualidade, que se prende naturalmente com o facto de muitos deles pertencerem ao vocabulário clássico, sobretudo àquele utilizado nos *grotescos*[9].

2.1.1 Cavalos

O cavalo, por exemplo, foi um dos temas mais apreciados durante os séculos XVI e XVII, apresentando a versatilidade desejada para se metamorfosear e originando soluções particularmente apelativas e dinâmicas. A sua capacidade condutora e o seu desempenho ao transportar divindades, bem como, no contexto romano, pelo facto de conduzir os carros imperiais, confere às representações relacionadas com estes animal, uma força e um dinamismo que advém da própria energia equídea[10].

Testemunha estas afirmações, por exemplo, no plano internacional, o conjunto que se ergue na Fonte de Apolo, localizada nos jardins de Versailles, da autoria de Jean-Baptiste Tuby, datado de 1668-70, onde a força e a expressão dos animais se assemelha claramente à que encontramos em figuras idênticas existentes na obra de pedraria embutida, como ocorre com aqueles visíveis em pormenores da superfície parietal da capela-mor da igreja matriz de Loures, datados da primeira metade do século XVIII. Todavia, se tomarmos esta obra de embutidos como exemplo, e apesar de não negarmos a importância que o conhecimento do monumento escultórico anteriormente referido terá tido na sua época, é na gravura que reconhecemos a principal fonte de inspiração para esta composição ornamental. O motivo que escolhe parte do cavalo para solucionar a parte superior, ou remate, do conjunto acântico, inscreve-se claramente no conceito de erudição predominante no período barroco e que se prendia com a sua associação à Antiguidade e com as recriações quinhentistas e seiscentistas que daí resultaram, as quais influenciaram esse momento artístico. Este aspecto é visível, por exemplo, em algumas gravuras do séc. XVI, de anónimos alemães[11], sobretudo no que à articulação com a vegetação diz respeito, e ingleses[12], bem como numa gravura de Lambrecht Hopfer[13]. Quanto à originalidade da sua solução, ladeando mascarões ou carrancas, percebe-se claramente pelo cotejamento com uma gravura de Agostino Veneziano, de c. de 1530[14], apesar de nessa encontrarmos carneiros no lugar de cavalos, bem como na observação de uma gravura de Antonio Salamanca (1500-1562), da mesma data[15], o carácter recorrente desta combinação de elementos. Deste modo, somos levados a considerar o facto de estas gravuras poderem ser eventuais fontes de inspiração de obras de embutidos, pelo simples facto de existirem e de serem anteriores à produção portuguesa, com início na segunda metade do século XVII.

---

[8] *Vide* sobre este assunto a seguinte obra: Ariane et Christian DELACAMPAGNE, *Animaux Étranges et Fabuleux. Un bestiaire Fantastique dans l`Art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003.

[9] Cf. Alain GRUBER, (dir. de), *L`art décoratif en Europe. Classique et Barroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, Nicole DACOS, Vítor SERRÃO, "Do Grotesco ao Brutesco. As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)", in AA.VV., *Portugal e Flandres – Visões da Europa 1550-1680*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1992, pp. 37-53 e André CHASTEL, *El Grutesco*, Madrid, Akal, 2000.

[10] *Vide*: "Cavalo", in Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, pp. 171-177 e "Caballo", in Lucia IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, (colecção Los Diccionarios del Arte), Barcelona, Electa, 2003, pp. 257-260.

[11] Esta gravura encontra-se em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 23, Nova Iorque, Abaris Books, 1978, p. 339, com o n.º 22 (156).

[12] *Idem*, Vol. 23, (…), p. 342, com o n.º 28 (157).

[13] *Ibidem*, Vol. 17, (…), p. 299, com o n.º 29 (531).

[14] *Ibibidem*, Vol. 27, (…), p. 254, com o n.º 569-II (397).

[15] *Idem*, Vol. 27, (…), p. 264, com o n.º 578-II (399).

2.1.2 Tritões

Os **tritões**, por sua vez, parcialmente semelhantes aos golfinhos, transportam-nos novamente para a Antiguidade, conduzindo o carro de Neptuno ou de Vénus ou ligados ao episódio de Arión, no qual o mesmo atraído pela música vinda das profundezas do oceano se atira à água, sendo salvo por um destes animais[16]. Sendo-lhe conferido um sentido cristológico, o de salvador das almas, terá sido um dos elementos decorativos aceites pela iconografia cristã, tendo sido reproduzido nos mais diversos materiais e apropriado por técnicas que o permitiram tornar em obras de arte significativas. Todavia, a sua aplicação nas obras de embutidos marmóreos reflectiu diferentes impressões, uma mais renascentista, onde encontramos uma figura com um ar feroz, e uma outra menos terrífica, frutos da livre interpretação dos mestres que lavoraram esta arte, como podemos observar em pormenores dos painéis murários da capela-mor da igreja do complexo conventual de Santos-o-Novo e da capela de Nossa Senhora da Doutrina da igreja de São Roque, ambas em Lisboa.

No contexto português, é igualmente conhecida a sua representação no mobiliário do séc. XVI, sobretudo no decorado com esgrafitados, que recorre frequentemente a este animal fantástico[17]. Tal como já tivemos oportunidade de notar, no nosso estudo intitulado "Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII / primeiro quartel do séc. XVIII": nas obras de mármores embutidos "fundem-se elementos clássicos e naturalistas, como folhas de acanto com elementos animalescos, (…), sendo estas figuras híbridas compostas por enrolamentos de folhagens e golfinhos, cobras-capelo ou quadrúpedes"[18], na qualidade de herdeiros dos programas decorativos utilizados no mobiliário. Com efeito, quer na realidade artística nacional, quer na de outros países europeus, a representação do tritão abunda, sendo, a par do cavalo, outra das figuras dilectas para as composições barrocas. Veja-se pois o caso de um desenho para um carro alegórico, da autoria de Luís Nunes Tinoco (1642-1719), onde um tritão figura à proa[19], ou o desenho realizado entre 1642 e 1643 de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) para a fonte da piazza Barberini[20], anterior ao primeiro, onde o tritão desempenha um papel fundamental do ponto de vista compositivo, como aliás ocorreu com outras fontes da sua autoria, que elegeram este animal como uma das suas figuras principais.

No que à inspiração na gravura diz respeito a nossa escolha vai mais uma vez para as do séc. XVI, sobretudo para duas das de Enea Vico (1523-1567)[21], não excluindo naturalmente muitas outras que nesse universo existem em inúmeras bibliotecas públicas e particulares.

2.1.3. Mascarões

Um outro elemento que surge frequentemente como remate dos acantos patentes nas obras por nós estudadas, como nos já referidos panos de muro da igreja de Santos-o-Novo, ou no pavimento da antiga sacristia do colégio jesuíta de Santo Antão-o-Novo de Lisboa, é uma figuração um tanto ou quanto humanizada, semelhante a um mascarão, que pode surgir a expelir grinaldas pela boca ou outros elementos para nós de difícil interpretação. Todavia, e mediante os esforços que encetámos na compreensão do mundo da gravura e do desenho aplicados aos embutidos de pedraria polícroma, levantamos a hipótese de, em alguns casos, estarmos a lidar com uma má interpretação das extensas línguas dos faunos ou sátiros, ou ainda com igual dificuldade na compreensão daquilo que também podem ser consideradas trombetas, se entendermos que aos trombetei-

[16] *Vide*: "Golfinho", in Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, *op. cit.*, p. 356 e "Delfín", in Lucia IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, *op. cit.*, p. 350.

[17] Acerca deste género decorativo utilizado no mobiliário esgrafitado *vide*: Maria Helena Mendes PINTO, *Os Móveis e o seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XIX*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1985-1987, pp. 30-39 e Fernanda Castro FREIRE, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002, pp. 43-46.

[18] Cf. Maria João Pereira COUTINHO, "Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII / primeiro quartel do séc. XVIII", *op. cit.*, p. 549.

[19] Este desenho extraído da obra de Luís Nunes Tinoco, *A Pheniz de Portugal*, 1687, fl. 53, encontra-se publicado em Nelson Correia BORGES, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, [1986], p. 155 e em *Arte Efémera em Portugal*, (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 91.

[20] Este desenho pode ver-se na obra AA.VV., *Sculpture, The Great Tradition of Sculpture from the Fifteenth Century to the Eighteenth Century*, Colónia, Taschen, 1987, p. 221.

[21] Reportamo-nos às gravuras que se encontram em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 30, *op. cit.*, p. 293, com os n.ºs 455 (358) e 455 (359).

ros era nesta época conferida alguma importância[22]. No que à representação de faunos ou sátiros diz respeito não podemos deixar de reparar nas similitudes existentes com uma gravura de um painel ornamental com esta figuração, de Mestre G. I., datada de 1541[23]. Não excluindo, neste caso, assim como nos anteriores, a hipótese de contaminação desta temática por parte de outras artes decorativas, também conseguimos perceber que a qualidade do trabalho pode condicionar a nossa interpretação das figuras, bem como a nossa capacidade de as relacionar com fontes gravadas.

2.1.4 Figuras femininas

Os bustos femininos que nascem daquela que consideramos a linguagem predominante na obra de embutido pétreo, a acântica, apresentam-se na qualidade de figuras divinizadas que, muitas vezes, pela sua posição centralizadora, face ao restante conjunto, funcionam como eixo, quando individualizadas, ou sugestão do mesmo, quando em pares convergentes. Estas resultam de uma aproximação a gravuras do séc. XVI, como aquelas de Master of the Die, datadas de 1532-53[24], ou de Agostino Veneziano e Antonio Salamanca, de c. de 1530[25], criando situações de clara fusão com a folhagem, através da sugestão de movimentação dos braços, para além das extensões visíveis que resultam da parte inferior do que poderíamos considerar o seu corpo. Todavia, é nos pormenores que reside a particularidade das mesmas, distinguindo-as de qualquer gravura e inserindo-as no universo devocional. Veja-se pois, e apesar da similitude encontrada entre uma gravura de Antonio Salamanca e Jacopo Francia (1486-1557), datada de c. 1530[26], e um pormenor de um painel da já indicada igreja de Santos-o-Novo, diferença entre as primeiras figuras despidas de qualquer ornamento, as da gravura, e a segunda, da obra marmórea, que exibe um colar com cruz ao centro, como prova de um processo evangelizador de uma entidade. Relativamente a estes elementos decorativos importa ainda focar que, ao contrário de outros abordados anteriormente, estes ocupam uma posição de destaque no conjunto em que se enquadram, indo para além do pormenor. Todavia, são os pormenores que nos permitem tirar algumas ilações estilísticas e situá-los na esfera das figuras femininas com cabeças emplumadas, também conhecidas por *espagnolettes*, mais uma vez características do séc. XVI. Este ornamento, que sabemos de sobremaneira ter sido divulgado por gravuras, foi interpretado livremente, como aliás se observa no exemplo existente na igreja matriz de Loures, em que as sobreditas plumas dão lugar a uma espécie de concha. Com efeito, em inúmeras representações, como as que se encontram num desenho, novamente da autoria de Luís Nunes Tinoco[27], e na que se encontra no pormenor de um painel azulejar existente no convento de Santa Teresa de Jesus de Carnide, as plumas são sugeridas espontaneamente, assemelhando-se no primeiro caso a uma concha, aliás em concordância com as restantes que o busto apresenta, e no segundo a algo próximo de uma tiara.

2.2 Outros elementos

Na obra de embutido marmóreo em Portugal reconhecem-se situações onde a complexidade reside em elementos decorativos inspirados na gravura que escondem mensagens intrincadas. Aves e meninos, ou *putti*, são exemplos de outros elementos, que nos surgem autonomamente e que criam situações dinâmicas, através da sua colocação no conjunto.

2.2.1. Aves

Quanto às aves, representadas nos embutidos de forma idêntica, particularmente aquelas existentes nas capelas-mores das igrejas do mosteiro de Santos-o-Novo de Lisboa e matriz de Loures, estas surgem indubitavelmente sem qualquer sobrevalorização de características, não nos permitindo distingui-las e

[22] Sobre o simbolismo da trombeta cf. a entrada "Trombeta" em Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, *op. cit.*, p. 662.

[23] Esta gravura encontra-se em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 23, *op. cit.*, p. 349, com o n.º 40 (161).

[24] Esta gravura encontra-se publicada com o n.º 28b (3) em Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, *op. cit.*, p. 86.

[25] Esta gravura encontra-se em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 27, *op. cit.*, p. 248, com o n.º 564-II (396).

[26] Esta gravura encontra-se publicada com o n.º 29c (3) em Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, *op. cit.*, p. 90.

[27] Este desenho encontra-se na obra de Luís Nunes Tinoco, *A Pheniz de Portugal*, 1687, fl. 53 v.º, publicado em *Arte Efémera em Portugal*, *op. cit.*, p. 91.

atribuir-lhe o seu verdadeiro valor iconográfico[28]. Ainda assim, e pelo facto de as conseguirmos relacionar com episódios da Antiguidade, como as carnívoras mortas por Hércules, podemos colocá-las nessa época temporal, que tanto fascínio exerceu sobre o Homem Moderno. Porém, nos exemplos observados, aquelas que se alimentam, fazem-no de bagas, ou do néctar das flores, como se de colibris se tratassem, parecendo-nos mais próximas daquelas que Eurípides definiu como mensageiras dos deuses[29]. Aliás, referenciando algumas aves em gravuras, se primeiramente as encontramos simplesmente a percorrer acantos, em outras, conseguimos enquadrá-las em universos comunicativos e dialogantes. Ainda assim, é na busca de alimento que as encontramos recorrentemente na obra gravada, o que justifica que essa seja a opção mais frequentemente escolhida nos objectos por nós observados. Neste âmbito, destacamos particularmente as gravuras de Agostino Veneziano[30], de Zoan Andrea[31] e de Ludovico Scalzi[32], onde a figuração das aves nos aparece caracterizada desta forma.

2.2.2 Meninos

Quanto à figuração de meninos ou *putti*, para uns efectivamente profanos e para outros sagrados, passíveis de múltiplas leituras e interpretações, cuja escolha deixamos ao critério do observador, estes são elementos graciosos, comuns a diferentes manifestações artísticas. Se em algumas representações marmóreas surgem alados, como acontece com os que se encontram representados nos muros da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque de Lisboa, na qualidade de anjos meninos, tal como sucede na gravura de um modo geral, em outras, como as da supracitada igreja de Loures, aparecem unicamente na qualidade de crianças que tiram partido das inúmeras potencialidades que os caules e as folhas de grandes proporções oferecem, cavalgando nas sobreditas e escalando-as. Porém, é na postura que estes assumem e na similitude com as posições que apresentam nas gravuras que reside o nosso interesse, concluindo-se que, apesar da imagem poder ser livremente interpretada, por vezes até de um modo mais ingénuo, esta tem por base uma origem, que assegura a ligação da obra com um universo mais erudito.

Acerca da presença de meninos ou *putti* no âmbito compositivo importa ainda referir a sua importância na qualidade de sustentáculos de algo, geralmente cestos com flores ou frutos, simbolizando uma enorme riqueza e abundância[33]. Essa riqueza, sobretudo estética e iconográfica, valoriza os conjuntos e coloca estas figuras numa posição de destaque. Mais uma vez é nas gravuras do século XVI que encontramos este tipo de soluções, sendo portanto essa a origem mais imediata do motivo. Referimo-nos particularmente às gravuras de Lambrecht Hopfer[34] e às de Barthel Beham[35].

Também no que concerne à sua presença em painéis, aos pares, assegurando falsamente a sustentação de um elemento, que no caso da imagem se trata de uma espécie de jarra florida, é a obra gravada quinhentista que fornece as hipóteses compositivas mais próximas, como ocorre com os painéis ornamentais de Giovanni Pietro da Birago e Giovanni Antonio da Brescia, datados de 1505-7[36].

---

[28] Sobre as aves de um modo geral *vide*: “Ave”, in Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, *op. cit.*, pp. 99-102 e “Aves”, in Lucia IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, *op. cit.*, pp. 288-291.

[29] Cf. “Aves”, in Lucia IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, *op. cit.*, p. 288.

[30] Quanto às gravuras de Agostino Veneziano que melhor caracterizam esta figuração, remetemos para as que se encontram publicadas com os n.ºs 44 e e 46 em Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, *op. cit.*, pp. 149 e 151, respectivamente.

[31] Veja-se a gravura com o n.º .045 publicada em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 25, *op. cit.*, p. 300.

[32] No que concerne às gravuras de Scalzi reportamo-nos particularmente àquelas existentes na BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Secção de Iconografia*, E-A. 65 V., com os n.ºs 34-A e 36 A, que outrora pertenceram à Livraria do convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa.

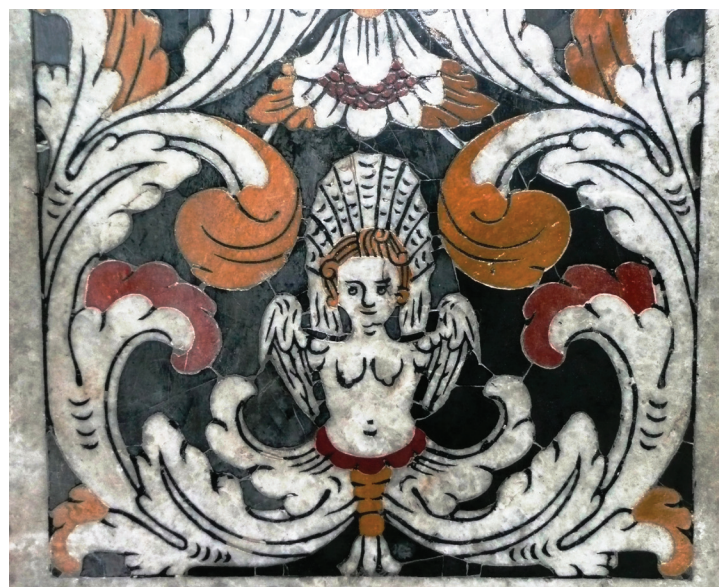
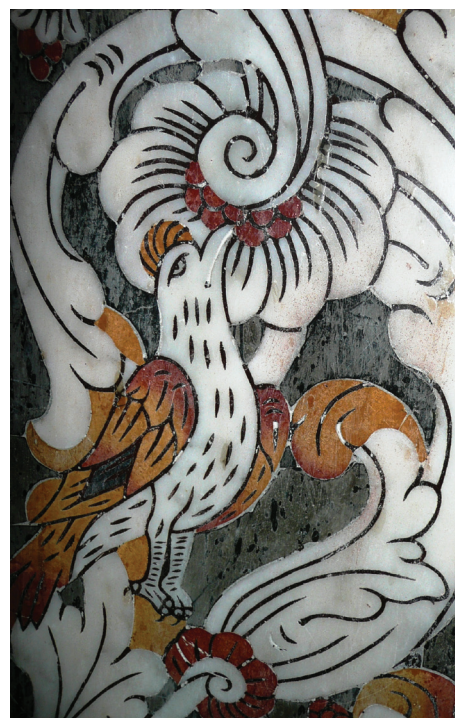
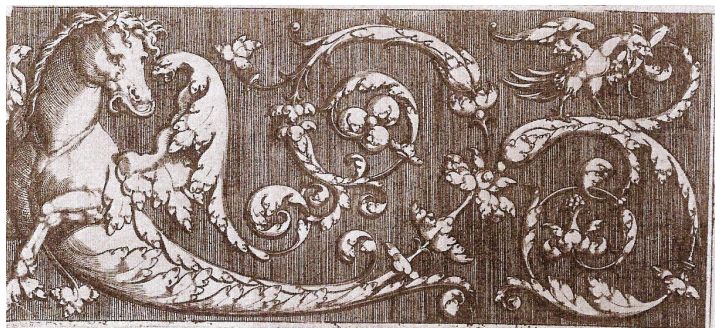
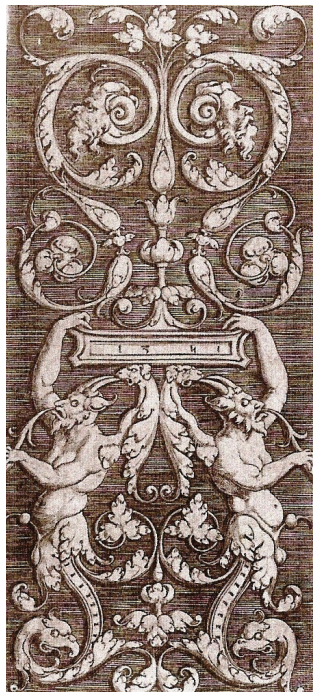
[33] Cf. a complexidade das interpretações à luz da leitura do padre Fr. Isidoro BARREYRA em *Tratado das Significaçoens das Plantas, Flores, e Fruttos, que se referem na Sagrada Escrittura*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1698 ou por Alain TAPIÉ em *Le Sens Caché des Fleurs. Symbolique & Botanique dans la Peinture du XVIIe. Siècle*, Paris, Adam Biro, 2000.

[34] Referimo-nos à figuração existente na margem esquerda da gravura publicada em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 17, *op. cit.*, p. 298, com o n.º 28 (531).

[35] Reportamo-nos à gravura que se encontra em Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 15, *op. cit.*, p. 28, com o n.º 54 (106).

[36] Estes painéis encontram-se publicados com os n.ºs 20 (4), 20 (8), 20 (9) e 20 (12) em Elizabeth MILLER, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, *op. cit.*, pp. 71-73.

Fotografia 1 – Pormenor da superfície murária da capela-mor da igreja matriz de Loures

Fotografia 2 – Pormenor do pavimento da antiga sacristia do colégio de Santo Antão-o-Velho de Lisboa

Fotografia 3 – Pormenor da superfície murária da capela-mor da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo de Lisboa

Fotografia 4 – Pormenor da superfície murária da capela-mor da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo de Lisboa

Gravura 1 – Gravura com figura híbrida. Anónimo alemão. Séc. XVI. Publ. por Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 23, Nova Iorque, Abaris Books, 1978, p. 339, com o n.º 22 (156)

Gravura 2 – Gravura com sátiros. Mestre G. I.(1541). Publ. por Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 23, *op. cit.*, p. 349, com o n.º 40 (161)

Gravura 3 – Gravura ornamental. Agostino Veneziano e Antonio Salamanca. C. de 1530. Publ. por Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 27, *op. cit.*, p. 248, com o n.º 564-II (396)

Gravura 4 – Gravura ornamental. Agostino Veneziano e Antonio Salamanca. C. de 1530. Publ. por Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Vol. 27, *op. cit.*, p. 237, com o n.º 554 (390)

Bibliografia

Fontes iconográficas

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Secção de Iconografia*, E-A. 65 V.

Fontes impressas

AA.VV., *Sculpture, The Great Tradition of Sculpture from the Fifteenth Century to the Eighteenth Century*, Colónia, Taschen, 1987

Arte Efémera em Portugal, (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

AZAMBUJA, Sónia Talhé, *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Lisboa, Nova Vega, 2009

AZAMBUJA, Sónia Talhé, “*Ars Naturans*: A Natureza e a Paisagem na Pintura Portuguesa dos Séculos XV e XVI”, in AA.VV., *Actas do Colóquio Aprendizes de Feiticeiro*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de História da Universidade de Lisboa, 2009, pp. 13-24

BARREYRA, Fr. Isidoro de, *Tratado das Significaçoens das Plantas, Flores, e Fruttos, que se referem na Sagrada Escrittura*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1698

BARTSCH, Adam, *The Illustrated Bartsch*, Nova Iorque, Abaris Books, 1978

BORGES, Nelson Correia, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, Porto, Paisagem Editora, [1986]

CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, s. l., Edição do Autor, 1962

CHASTEL, André, *El Grutesco*, Madrid, Akal, 2000

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994

COUTINHO, Maria João Pereira, “Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do séc. XVII / primeiro quartel do séc. XVIII”, in AA.VV., *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 545-552

DACOS, Nicole, SERRÃO, Vítor, “Do Grotesco ao Brutesco. As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII)”, in AA.VV., *Portugal e Flandres – Visões da Europa 1550-1680*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1992, pp. 37-53

DELACAMPAGNE, Ariane et Christian, *Animaux Étranges et Fabuleux. Un bestiaire Fantastique dans l`Art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003

FERGUNSON, George, *Signs & Symbols in The Christian Art*, Londres, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1989

FERREIRA, Sílvia, “Reflexões em torno dos ornamentos padrão da talha barroca setecentista em Portugal”, in *Lumen*, São Paulo, Centro Universitário Assunção – UNIFAI, Volume 10, Número 24, Maio / Agosto de 2004, pp. 83-116

FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux, “L`Image Ornemental et la Litterature Artistique importées du XVe. au XVIIIe. Siècle: Un Patrimoine Meconnu des Bibliothèques et Musées Portugais”, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.ª série, 1, Porto, 1983

FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002

GOMES, Paulo Varela, “Obra Crespa e Relevante. Os Interiores das Igrejas Lisboetas na Segunda Metade do Século XVII”, in Luís de Moura SOBRAL, (dir. de), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do Seu Tempo*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 107-125

GOMES, Paulo Varela, “«Se eu cá tivera vindo antes …». Mármores italianos e barroco português”, in *Revista Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, N.º 2, 2003, pp. 181-195

GRUBER, Alain (dir. de), *L`art décoratif en Europe. Classique et Barroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992

IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, Flores y animales*, (colecção Los Diccionarios del Arte), Barcelona, Electa, 2003

LINCOLN, Evelyn, *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2000, p. 48

MILLER, Elizabeth, *16 th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999

PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XIX*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1985-1987

SILVA, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do Século XVII*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004

SOBRAL, Luís de Moura, "Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português", in AA.VV., *Struggle for Synthesis, A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, Vol. I, Lisboa, Ministério da Cultura e Instituto Português do Património Arquitectónico, Dezembro de 1999

TAPIÉ, Alain, *Le Sens Caché des Fleurs. Symbolique & Botanique dans la Peinture du XVIIe. Siècle*, Paris, Adam Biro, 2000

TINOCO, Luís Nunes, *Elogio da Pintura*, (apresentação e edição de Ana HATHERLY e Luís de Moura SOBRAL), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991

SÍLVIA FERREIRA
Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Gravura e obra de talha barroca na Lisboa de Setecentos[1]

1. Introdução

A obra de talha barroca produzida no círculo da corte, à semelhança das outras artes suas contemporâneas, alimentou-se nos seus pressupostos estruturais e decorativos, não só da herança e tradição nacionais, mas igualmente, e em larga medida, das influências artísticas que lhe chegavam do estrangeiro, vindas maioritariamente de Roma e de França.

Esta arte, que conheceu o seu grande desenvolvimento em território nacional a partir das duas últimas décadas do século XVII, irá progressivamente insinuar-se e sedimentar-se junto dos crentes, tornando a sua presença indispensável, quer nos interiores sacros quer naqueles civis. Arte por excelência ao serviço da igreja contra-reformista de Trento, as suas características serão condicionadas pelas determinações dogmáticas de uma igreja que desejava ardentemente reafirmar-se, transmitindo os valores reforçados da sua doutrina. Assim, monumentalidade, eloquência, sentido cénico e de dinamismo e ainda multiplicação dos locais de exposição das imagens sagradas, irão fazer da talha um dos mais bem sucedidos veículos desta renovada premência católica. Esta crescente popularidade, que guindará a talha, a par da pintura e do azulejo, a um dos expedientes decorativos mais unanimemente aceites e desejados na ornamentação e consequente engrandecimento dos templos, continuará a fazer-se sentir até meados do século XVIII. A sua longa fortuna, que durará cerca de 80 anos, será bruscamente interrompida com a grande catástrofe que a 1 de Novembro de 1755 assolou Lisboa. A par da destruição imediata que o tremor de terra causou, na qual os desabamentos de estruturas arquitectónicas foram as principais responsáveis pelo desmantelamento e soterramento de inúmeros altares, os incêndios que lhes sobrevieram actuaram como golpes de misericórdia naqueles que ficando apenas parcialmente abalados, viram as suas hipóteses de restauro ou reconstrução parcial definitivamente afastadas.

Será sobre o período cronológico conotado *grosso modo* com os reinados de D. Pedro II e de D. João V que nos debruçaremos neste texto, tentando de forma sintética, mas sistemática, reconhecer tanto os mecanismos de apropriação dos modelos artísticos vigentes na talha desta época, como a forma como estes últimos foram trabalhados, apresentados e tornados incontornáveis pelos mestres entalhadores e escultores, na produção desta arte.

2. Fontes e modelos de inspiração

Como é do conhecimento geral, os principais suportes de divulgação dos elementos estruturais e decorativos mais relevantes para a definição da obra retabular em finais do Século XVII e princípios do XVIII foram os desenhos, as gravuras, os tratados de arquitectura e ornamentação que circulavam no nosso país, com chegada antecipada à corte, e as próprias obras que no seu tempo se tornaram paradigmáticas fixando-se como modelos a seguir. Para além destes, teremos de considerar como veículos de influência complementar, quer o gosto introduzido por alguns artistas estrangeiros trabalhando em Lisboa, quer as novas directrizes artísticas veiculadas pelos objectos importados, maioritariamente de Roma, via embaixadores ou eclesiásticos de passagem pela cidade pontifícia.[2]

[1] O presente texto tem por base o capítulo 4.5 da nossa tese de Doutoramento em História (especialidade, Arte, Património e Restauro), intitulada *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2009 (texto policopiado).

[2] Cf. sobre o tema da importação de artistas e arte da cidade pontifícia de Roma, através dos contactos de eclesiásticos ou de outros agentes cul-

As outras artes que pontuavam nos espaços das igrejas seculares, e naqueles sacros conventuais e monásticos de Lisboa, desempenharam igual papel destacado na harmonização de uma determinada orientação decorativa. Assim, ourivesaria, têxteis, azulejaria, embutidos de mármore, pintura de brutesco, entre outras, contribuíram decisivamente para a configuração que a arte da talha conheceu em finais de seiscentos e inícios de setecentos. Ainda no contexto das influências jogadas, nunca será demais lembrar o papel representado pelas realizações de arte efémera destinadas, por exemplo, a procissões, entradas régias, casamentos, baptizados e exéquias fúnebres de membros da família real, autos-de-fé e embaixadas, entre outros.

A participação dos nossos mestres entalhadores e escultores de retábulos nestes eventos públicos está comprovada em inúmeros documentos, tais como relatos de festividades, registos de despesas de irmandades, documentação produzida pela Câmara Municipal de Lisboa[3] ou ainda aquela proveniente da Casa Real, os quais atestam o seu envolvimento na elaboração dos mais diversos expedientes necessários àquelas também distintas ocasiões**.** Assim, quer a concepção, quer a execução de carros alegóricos, de coches que desfilavam pelas ruas engalanadas de arcos triunfais, concebidos propositadamente para a ocasião, de galeões ricamente ornados com imponentes figuras de proa esculpidas, de pontes, também elas cuidadosamente edificadas e ornamentadas, de máquinas de pirotecnia, de catafalcos erigidos em memória dos ilustres do reino e de tantos outros apetrechos necessários a estas ocasiões, passavam certamente pelas mãos dos mestres arquitectos e desenhadores de retábulos[4]. Estes, com a sua experiência profissional que consistia, como já tivemos oportunidade de constatar, não só no domínio da técnica de entalhar e esculpir em madeira, mas igualmente no dos valores estéticos em voga na Europa, mais concretamente em Roma e em França, ofereciam ao olhar do espectador, entenda-se também potencial encomendador, todo um catálogo de obra traduzido em verdadeiras máquinas de aparato cenográfico que desfilavam por entre um cenário efémero com o qual corporalizavam o sentido da festividade em questão.

3. As principais casas editoras da Europa e a circulação de gravuras

Deve-se, em grande parte, aos estudos pioneiros em Portugal de Marie Thèrése Mandroux-França, no âmbito da divulgação da gravura maioritariamente flamenga, italiana e francesa, com presença no nosso país, o conhecimento que hoje possuímos relativamente às duas casas editoras que terão sido determinantes para a disseminação dos modelos estruturais e decorativos que definiram a obra de talha de Lisboa deste período. Segundo esta historiadora, as editoras em posse das famílias De Rossi e Mariette, respectivamente sediadas em Roma e em Paris, detentoras de uma já longa tradição nesta área, fizeram chegar ao nosso país as gravuras mais emblemáticas dos artistas que, ao tempo a que este estudo se reporta, afirmaram-se incontornáveis. Assim, como livreiros de prestígio que eram, fizeram publicar e circular um pouco por toda a Europa, as obras essenciais para a divulgação e o conhecimento da arte da Roma antiga e barroca, bem como da arte da França clássica[5].

Vários serão os autores a quem podemos apontar responsabilidades pela progressiva alteração que as nossas estruturas retabulares sofrerão a partir dos finais do século XVII. Entre eles, justo será destacar os nomes do incontornável padre jesuíta

turais ao serviço da coroa, Ayres de CARVALHO, "Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V", Nuno SALDANHA (coord. de), *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico e Secretaria de Estado da Cultura, 1994, pp. 45-61. No mesmo catálogo cf. a prestação de Paolo QUIETO, "Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma", pp. 63-79. Ainda de Ayres de CARVALHO, veja-se "A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal", José Monterroso TEIXEIRA (coord. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993. Cf. Igualmente os estudos de Teresa Leonor M. VALE, nomeadamente, a edição da sua tese de doutoramento: *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004. Veja-se também da mesma autora, entre outros títulos, *A Escultura Italiana de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, "Só para ostentação da magestade, e grandeza". Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra" (separata de *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2), Porto, 2008 e "A Estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice" (separata de *Artis*, n.ºs 7-8), Lisboa, 2009.

[3] Veja-se por exemplo as disposições camarárias publicadas por Eduardo Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa, Typographia Universal, 1882-1943.

[4] Confiram-se as narrativas associadas às festividades em honra dos enlaces régios de D. Pedro II ou de D. João V ou aquelas que descrevem as festas de beatificação e canonização de santos das ordens religiosas.

[5] Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "L`image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais", *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª Série, nº 1, Porto, 1983.

Andrea Pozzo (1642-1709)[6], do ornamentista Filippo Passarini[7], do genial e plurifacetado Jean Lepautre (1618-1682)[8], ou ainda de Stefano della Bella (1610-1664)[9], de François Collignon, de Ludovico Scalzi[10], sem esquecer os contributos dos Galli Bibiena, mais concretamente de Ferdinando (1657-1743) e de Francesco (1659-1739)[11], entre tantos outros.

Segundo a historiadora supra-citada, os artistas que acabámos de elencar estão actualmente representados nas bibliotecas portuguesas[12], com exemplares que pertenceram maioritariamente a casas religiosas, havendo também exemplares oriundos da colecção de entidades particulares. Como actualmente bem sabemos, também o rei *Magnânimo* encomendava directamente à casa editorial dos Mariette livros e gravuras destinados a engrandecer a colecção real[13].

No contexto da encomenda de obras de talha por parte de ordens religiosas e irmandades, torna-se relevante a colecção de gravuras, antiga pertença do convento agostinho de Nossa Senhora da Graça, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, pelo testemunho que deixa, apontando para as ordens religiosas como detentoras destes álbuns. Constituída por diversas séries ornamentais, de autores maioritariamente italianos, no seu elenco destacam-se exemplares da autoria de Filippo Passarini "*Nuove Inventione d´Ornamenti (...),* Ludovico Scalzi, com ornamentação de carácter vegetalista, Jacomo Laurentiani *"Opere per Argentieri et Altri*", Stefano della Bella, "*Racolta di Vasi Diversi"* e François Collignon, numa série de cartelas em sequência, sem título[14].

Estas obras, cada uma da sua forma, apresentam soluções estruturais e decorativas certamente trabalhadas e orientadas pelos nossos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, adequando-as à realidade e à exigência dos encomendadores nacionais. Nestas colectâneas existem gravuras dedicadas à ourivesaria sacra, representando cálices e candelabros decorados, essencialmente, com motivos florais e antropomórficos, como são aqueles da autoria de Jacomo Laurentiani, outras figuram representações de medalhões circulares ou ovais, aos quais se associam grandes anjos adultos agenciando os temas que os mesmos albergam, projectos para coches ou caixas de órgão, caso das obras de Filippo Passarini. Outros ainda, como Stefano della Bella, representam motivos decorativos subordinados à presença de grandes albarradas e, finalmente, François Collignon sugere variados modelos de cartelas assimétricas ornamentadas com uma panóplia de motivos decorativos, tais como cabeças de anjo aladas, ornamentos vegetalistas, volutas, entre outros.

---

[6] A obra magna deste religioso e artista jesuíta, intitulada *Perspectiva Pictorum et Architectorum* veio fornecer aos nossos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos todo um manual de edificação de estruturas retabulares, cuja construção era minuciosamente explanada pelo autor. Deste modo, e de posse destes materiais, os artistas puderam apropriar-se destes modelos romanos em voga à época e adequá-los à realidade da encomenda e contornos artísticos nacionais. Cf. Andrea POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospecttiva de pintori, e architetti/ d´Andrea Pozzo*, 2 vols., Roma, Stamperia di Antonio di Rossi, 1737-1741.

[7] Sobre Filippo Passarini possuímos poucos dados biográficos, embora as obras que desenhou testemunhem por si só da sua genialidade enquanto ornamentista italiano de meados do século XVII. Uma das suas obras centrais intitula-se *Nuove Inventione D´Ornamenti D´Architettura e D´Intagli Diversi Utile Ad Argentiere Intagliatore Ricamatori Et Altri Professori Delle Buone Arti.*

[8] A obra de Jean Lepautre conheceu divulgação recente através do catálogo das suas obras editado pela Biblioteca Nacional de Paris. Cf. Maxime PRÉAUD (Coord. de), *Graveurs du XVIIe Siècle. Antoine, Jacques et Jean Lepautre* (première partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1993 e *Idem*, *Graveurs du XVIIe Siècle. Jean Lepautre* (deuxième partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1999.

[9] Sobre Stefano della Bella vide entre outros estudos AA.VV., *Stefano Della Bella*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

[10] Sobre François Collignon e Ludovico Scalzi, a informação biográfica não é abundante, sabe-se contudo que terão executado desenhos e gravuras com aplicação no contexto das artes decorativas, as quais fazem parte do acervo de várias bibliotecas mundiais.

[11] Sobre a família dos Galli Bibiena, e nomeadamente as suas relações artísticas com o nosso país, cf. Maria Alice BEAUMONT e Maria da Trindade Mexia ALVES (coord. de), *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, (catálogo), 1987.

[12] Nomeadamente na secção de reservados de iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga e na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes.

[13] Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA *Les Mariette et le Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983. *Idem* e Maxime PRÉAUD, *Catalogues de la Collection d`Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Bibliothèque National de France, Fundação da Casa de Bragança, 2003.

[14] Esta colecção de gravuras foi sistematizada e interpretada por Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, na obra citada na nota 5. Está depositada na Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), *Reservados de Iconografia*, E.A. 65 A.

Gravura 1- Frontispício de livro de Daniel HOPFER, *Chronicon Abatis Urspergen. A Nino Rege Assyriorum Magno: Us Que Ade Fridericum. II. Romanorum Imperatorem*, 1516, publ. por Albert Fidelis BUTSCH, *Handbook of Renaissance Ornament,* plate 23, Nova Iorque, Dover Publications, 1969

Fotografia 1- Mísula do altar-mor da Sé de Beja

Ainda em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal merecem justo destaque as gravuras de Jean Lepautre[15], artista plurifacetado com obra que abrange as mais diversas soluções decorativas destinadas igualmente às mais diversas situações. Estes exemplares pertencentes à biblioteca supra citada, revelam composições orientadas para a ornamentação destinada aos interiores e exteriores opulentos da aristocracia e burguesia francesa endinheirada, da época. Organizando as composições criadas por Jean Lepautre, deparamos com as figuras omnipresentes de cariátides e atlantes, os quais comandam uma miríade de elementos decorativos, traduzidos em concheados, festões florais, panejamentos, albarradas e anjos meninos, estes últimos associando a estas composições a sua proverbial graça e descontracção de movimentos, transmitindo-lhes um carácter festivo e elegante.

Ainda no que diz respeito ao espólio de gravuras à guarda das bibliotecas e museus de Lisboa, importa destacar o acervo

[15] Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), *Secção de Reservados de Iconografia*, E.A. 50V.

Sílvia Ferreira

Gravura 2- Tronco de videira com folhas e cachos de uvas da autoria de Ludovico Scalzi, Biblioteca Nacional de Portugal, *Secção de Reservados* – Iconografia, E.A. 65 A.

Fotografia 2 - Colunas do altar-mor da igreja matriz de Alhandra

do Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga, igualmente detentor de séries de gravuras, estampas e desenhos dos mais variados artistas europeus, destacando-se entre eles: Benedict Winkler com uma composição de quatro *putti* "equilibristas", envoltos por fitas e festões de flores[16], Jean Berain (1638-1711), apresentando soluções decorativas subordinadas aos seus muito conhecidos desenhos de grotescos, Jean Lepautre com composições decorativas variadas ou, finalmente, Charles le Brun (1619-1690), que representa painéis decorativos nos quais anjos de grada dimensão agenciam cartelas simbólicas no meio de diversa panóplia ornamental onde abundam os festões de flores.

Estes conjuntos de estampas, desenhos e gravuras, destinados maioritariamente às artes decorativas, que fomos localizando nas nossas bibliotecas e arquivos, sobretudo de Lisboa[17], apresentam-se contudo confrangedoramente escassos quando

[16] Estampa já por nós publicada no texto em parceria com a Dr.ª Maria João Coutinho, "Com toda a perfeição na forma que pede a arte" (...), p. 284.

[17] Sabemos que na Biblioteca Pública do Porto existe a colecção Pedro Vitorino, também ela rica em conteúdos iconográficos de natureza decorativa, embora maioritariamente já da época de finais do Barroco europeu.

Gravura 3 - Menino montando um golfinho. Cesare RIPA, *Iconologia*, Milão, Tea Arte, 2005, p. 24 (1.ª edição 1603)

Fotografia 3- Friso decorativo na nave da igreja de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais, em Lisboa, publ. por Irmã Ana Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *O Convento dos Cardaes. Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, p. 139.

comparados com outras colecções à guarda de instituições como são o Gabinete de Desenhos e de Estampas de Roma[18], a biblioteca do Museu de Artes Decorativas de Paris[19] ou ainda a biblioteca do Museu Victoria & Albert, de Londres[20].

Como é evidente, não se trata de querer comparar acervos que em si mesmos seriam incomparáveis, pelas diferenças geográficas e históricas e por aquelas conjunturais, económicas, culturais e políticas, entre outras. A razão da nossa perplexidade para a escassez destes elementos gráficos depositados nas bibliotecas no nosso país sedimenta-se na noção de que os nossos artistas em geral e em particular, neste caso, os entalhadores de retábulos demonstravam conhecer aprofundadamente os elementos estruturais e decorativos em voga à época. Os seus trabalhos testemunham essa actualidade e, portanto, a ausência nos nossos acervos de arquivos e bibliotecas seria estranho se não soubéssemos como foi disperso e desbaratado

---

[18] Cujo acervo de desenhos decorativos correspondentes à produção do Barroco Romano foi publicado por Giulia FUSCONI, *Disegni Decorativi del Barocco Romano*, Roma, Edizioni Quasar, 1986.

[19] Esta excelente biblioteca com um acervo de desenhos, gravuras e estampas verdadeiramente notável, incorpora uma das colecções mais importantes neste âmbito. Referimo-nos à COLECÇÃO MACIET, a qual reúne exemplares de estampas e gravuras de vários ornamentistas, oriundos de diversos países da Europa, com representações privilegiadas de artistas flamengos, italianos e franceses. Para além desta colecção, a sala desta biblioteca põe à disposição do investigador, em estantes de consulta de usuais, inúmeras estampas agrupadas temática e cronologicamente.

[20] Cf. a publicação dedicada às estampas de ornamentos a cargo de Elizabeth MILLER, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999.

Gravura 4 - Carro da Fama, para a *Giostra del Saracino*, da autoria de François Collignon, segundo desenho de Francesco Guitti, publ. na relação de Guido Bentivoglio. Publ. por Maurizio Faggiolo dell´Arco, *Corpus della Feste A Roma/ 1. La festa barocca*, Roma, Edizione dei Luca, 1997, p. 269

Fotografia 4 - Pormenor do arco triunfal da Sé de Setúbal

muito do nosso espólio bibliográfico e artístico, inclusive o desta natureza[21].

4. A apropriação dos modelos e a reinvenção das formas

Para além destas influências que os artistas do seu tempo tiveram na fortuna da retabulística de talha do primeiro barroco português, não podemos esquecer que os modelos que vigoravam em anos anteriores e aqueles que se foram implantando, funcionaram em relação, pois a "modernidade" dessas estruturas reinventou-se também com o auxílio de influências e modelos bebidos nas artes decorativas dos períodos precedentes.

Muitas das realizações retabulares de finais de seiscentos e inícios de setecentos apresentam escolhas decorativas ainda devedoras do imaginário ornamental do Renascimento, no qual as figuras de grotesco desempenharam papel de relevo.

Exemplos que recorrem a esses expedientes decorativos não são difíceis de localizar nos retábulos desse tempo. Os mascarões utilizados pelo mestre entalhador Manuel João da Fonseca, maioritariamente apostos nas mísulas, conferindo dinamismo e sentido cénico ao retábulo, interpelam-nos com o seu carácter profano e lúdico algo "desajustado" a uma realização solene e pungente, como é por exemplo a do retábulo da autoria deste mestre, dedicado a N.ª S.ª de ao Pé da Cruz, em Beja ou aquele da Sé de Beja do mesmo autor.

A utilização de meios-corpos que, emergindo de folhagem, se articulam com as imagens de santos e santas e mesmo da Virgem ou de Cristo, é igualmente uma constante nos exemplares daquela época, jogando a sua enorme força decorativa e ajudando à criação de retábulos cujo sentido do fantástico se articulava com a seriedade e peso da mensagem da doutrina católica.

[21] Sobre o caso concreto da dispersão das bibliotecas e cartórios conventuais, após a extinção das ordens religiosas, em 1834, veja-se de Carl ERDMANN, "A Secularização dos Arquivos da Igreja em Portugal", *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, 2ª Série, Vol. VIII, nº 29, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927 e o estudo de Paulo J.S. BARATA, "Roubos, Extravios e Descaminhos nas Livrarias Conventuais Portuguesas após a Extinção das Ordens Religiosas: Um Quadro Impressivo", (separata de *Lusitania Sacra*, 2.ª Série, n.º 16), 2004, pp. 319-343, do mesmo autor confira-se a versão editada da sua tese de Mestrado, intitulada: *Os Livros e o Liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 2003.

De igual forma se identificam soluções semelhantes na obra do mestre José Rodrigues Ramalho, em painéis decorativos presentes, por exemplo, na igreja de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais. Na talha que reveste a nave, observam-se meninos empoleirados sobre animais fantásticos semelhantes a golfinhos e o mesmo acontece na capela de N.ª S.ª da Doutrina, na igreja de S. Roque de Lisboa e no altar-mor da Sé de Setúbal, obras do mesmo mestre ou ainda no retábulo-mor da igreja dedicada ao Sr. do Bonfim, também em Setúbal, sem autoria definida, mas que pelas características estéticas que apresenta podemos colocar como hipótese pertencer à oficina do mesmo José Rodrigues Ramalho.

Outro local de eleição onde prevalece o gosto por estes elementos profanos é o das ilhargas da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque. Adossadas à parede, figuras de meninos em meios-corpos contorcidos articulam-se com folhagem e com outros seus congéneres que, em poses equilibristas, comandam uma verdadeira festa para os sentidos.

Este apego ao fantástico, enquanto elemento dinamizador e instaurador de uma certa fuga à realidade pesada e estrita do quotidiano, funciona nas estruturas retabulares barrocas como catalisador do sentido do maravilhoso e do espanto, que a arte barroca não se cansou de cultivar.

No panorama artístico de Lisboa e sua área de influência, a pintura de tectos com elementos de grotesco, os embutidos marmóreos ou o azulejo que conviviam com a arte da talha, jogaram papel determinante na definição de muitos dos conteúdos decorativos que a mesma apresenta.

Como referimos, o gosto pela introdução de animais fantásticos, figuras híbridas, mascarões, cariátides, entre outros, nos nossos retábulos, ficou a dever-se não só ao conhecimento de estampas e gravuras, essenciais na disseminação dos modelos de autores maioritariamente nórdicos, que cultivaram tão bem o género, mas também às artes suas congéneres, às quais esta temática, pela sua bidimensionalidade, tão bem se adequava.

A fortuna desta arte sedimentou-se muito na especial conjuntura que Portugal viveu nos anos pós-Restauração, em que se produziu um interregno na produção mais constante da arte da pintura de cavalete, abrindo espaço para o aparecimento destes artistas[22], pintores de uma modalidade menos onerosa para os encomendadores, e que com as suas representações maravilhosas enchiam os tectos, as colunas e as paredes dos templos com histórias fantásticas povoadas por figuras saídas de uma outra dimensão espacial e temporal[23].

Torna-se evidente para os historiadores de arte portuguesa, especialmente aqueles que se debruçam com mais cuidado sobre as artes decorativas da época em questão, que as fontes comuns (gravuras, desenhos, estampas, outras artes) traduzem-se em analogias de soluções temáticas que contribuem para construir a unidade destas artes.

Se cada uma delas utiliza materiais distintos, suportes diferenciados de expressão, não podemos perder o horizonte da sua génese, onde tantos elementos comuns se entrecruzam.

Para além da herança renascentista que os elementos grotescos apresentam na retabulística do primeiro barroco, teremos de considerar a prevalência de outros elementos que recorrentemente observamos nas artes da época. Referimo-nos concretamente aos elementos vegetalistas e florais, aos anjos meninos, aos *putti*, aos festões de flores, às próprias colunas torsas, às folhas de videira, aos cachos de uvas e espigas, enfim a toda uma panóplia de elementos que se entrecruzam entre a arte da talha e especialmente a do azulejo. Estas duas artes, a que se associa a dos embutidos de mármore, são aquelas nas quais reconhecemos maior afinidade de soluções decorativas.

Convivendo amiúde nos mesmos espaços, as artes são também devedoras das relações artísticas entre os mestres seus produtores.

O facto de todas estas personagens se entrecruzarem, quer em relações de trabalho, quer naquelas de amizade e mesmo parentesco era uma realidade que contribuía para a troca de informações entre si, também no que aos manuais de gravuras e estampas dizia respeito. Esta unidade de artistas, irmanados muitas vezes em associações de leigos como eram as irmandades, trabalhando frequentemente para os mesmos encomen-

[22] Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 55-57.

[23] Sobre a arte dos grotescos *vide* entre outros, Philippe MOREL, *Les Grotesques. Les figures de l´imaginaire de la peinture italienne de la fin de la renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, Alessandra ZAMPERINI, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Noveau*, Londres, Thames & Hudson, 2007. Estudos em Portugal destacam-se os de Nicole DACOS e Vítor SERRÃO, "Do Grotesco ao Brutesco: As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal", AA.VV., *Portugal e a Flandres – visões da Europa (1550-1680)*, Bruxelas-Lisboa, Europália, 1991 e João Miguel SANTOS, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal - 1521-1656,* Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996 (texto policopiado).

dadores, é plausível que tenha conduzido igualmente a uma certa homogeneização dos seus temas predilectos de trabalho.

Assim, aliando as informações oriundas de gravuras, estampas e desenhos ao conhecimento efectivo da produção de cada arte nos espaços sacros e às relações estabelecidas entre estes mestres, poder-se-á explicar, em parte, a recorrência de elementos decorativos entre artes tão complementares como são aquelas elencadas.

Voltando à questão das gravuras e à sua difusão entre os mestres entalhadores, pressente-se que as mesmas funcionavam como catálogos à disposição de cada oficina. Eram certamente aquelas que punham à disposição dos mestres e seus oficiais soluções, não só estruturais, mas essencialmente de carácter decorativo, que experimentaram maior procura por parte destes artistas.

Apesar de não conhecermos para a época e região geográfica em estudo, a existência de manuais de arquitectura ou ornamentação que tivessem pertencido a mestres entalhadores, as obras que nos legaram testemunham essa inequívoca pertença.

Tanto os modelos estruturais, como aqueles decorativos patentes nos retábulos de produção da capital, reflectem os conhecimentos dos princípios básicos inerentes àquelas artes. Não esqueçamos também, que a arte da talha nunca perdeu o horizonte da sua estreita relação com a arquitectura. Dentro das influências jogadas pelos vários tratados de arquitectura, nunca será demais salientar o conhecimento em Portugal dos maiores e mais difundidos à sua época.

Desde Vitrúvio, Andrea Palladio, Vignola, passando por Sebastiano Serlio, Leon Battista Alberti e culminando em Andrea Pozzo[24], todos estes tratadistas eram conhecidos dos nossos mestres arquitectos e de alguns entalhadores, contribuindo para a definição de elementos fundamentais da retabulística lusa deste barroco inicial.

No caso concreto desta apropriação de conhecimentos por parte dos nossos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, sabemos que muitos deles conviveram com mestres arquitectos, e outros, como José Rodrigues Ramalho, tiveram mesmo formação em arquitectura na Aula do Paço, colaborando bastas vezes com o arquitecto régio João Antunes.

À míngua de informação constante sobre a formação dos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, em termos de conhecimentos de arquitectura ou de ornamentação, no primeiro barroco português, estas linhas de investigação que os conectam aos mestres arquitectos[25] e os fazem beber da informação veiculada por tratados de arquitectura, de ornamentação e de todas as outras influências jogadas, entre as quais não podemos esquecer a via da tradição e o saber passado de pais para filhos, confirmam esse conhecimento de forma inequívoca, como podemos constatar pelos exemplos já apontados e pelos seguintes.

5. Nota final

As influências, como temos vindo a constatar, foram múltiplas, dinâmicas e plurifacetadas. Neste movimento tão complexo que é o do reconhecimento das forças implicadas na definição final do objecto retábulo, as gravuras desempenharam um papel determinante na configuração do retábulo barroco português, possibilitando aos nossos mestres o conhecimento actualizado dos modelos em voga na Europa. Estes modelos, transmitindo-lhes as fontes de inspiração que eles tão bem souberam trabalhar no sentido da apropriação das formas à sua matéria de trabalho, foram reconfigurados e reinventados num movimento de criação artística dinâmica em diálogo e simbiose com as outras artes do seu tempo.

---

[24] Sobre a influência dos vários tratados na cultura artística dos nossos arquitectos, escultores, pintores e entalhadores, vejam-se respectivamente: Rafael MOREIRA, "Tratados de Arquitectura", José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal* (...), pp. 492-494, José Fernandes PEREIRA, "Tratados de Escultura", *idem, ibidem*, pp. 494-496 e Nuno SALDANHA, "Tratados de Pintura", *idem, ibidem*, pp. 496-499. Ainda sobre a actividade e a formação dos mestres arquitectos do barroco inicial em Portugal e mais concretamente os da corte, cf. Vítor SERRÃO, *O Barroco* (...), pp. 126-170, nas quais o referido historiador de arte percorre a produção portuguesa desta arte desde os primórdios da época pós-Restauração até às grandes e revolucionárias realizações do arquitecto régio João Antunes.

[25] Não nos podemos esquecer também que os estaleiros de obra eram certamente locais de encontros e de sedimentação de contactos entre estes mestres. Da realização de umas artes dependiam as outras. Da finalização da obra de arquitectura, sua posterior vistoria, do colocar daquela de pedraria e amiúde da de embutidos marmóreos, dependia o entalhador para fazer por sua vez assentar a de talha. Deste estreitamento de relações entre as diversas artes que pontuavam numa capela, resultava também frequentemente o fortalecimento de contactos entre os diversos intervenientes no processo.

MARIA MANUELA SANTANA
Palácio Nacional da Ajuda

Tapeçarias do Palácio Nacional da Ajuda: a série Triunfo dos Deuses

Série ***Triunfo dos Deuses***

Número de peças: 4 tapeçarias e 1 fragmento de uma série de 6 exemplares
Materiais: lã e seda
Marcas: sem marcas
Autor dos cartões: Jan van Orley (1665-1735) e Augustin Coppens (1668-1740)
Data dos cartões: 1716-1717
Mestre tapeceiro: Urbanus Leyniers (1674-1747)
Local de execução: Bruxelas, Oficinas Leyniers-Reydams
Data de tecelagem: 1728-1729
PNA Inv. 67, 67-A, 68, 69 e 70

Em 1717 era tecida em Bruxelas a *editio princeps* de *Triunfo dos Deuses* segundo cartões dos pintores Jan van Orley (1665-1735) e Augustin Coppens (1668--1740).

A tecelagem, da responsabilidade das oficinas Leyniers--Reydams, destinava-se a uma sala do *Collège de la châtellenie de Oudburg*. As paredes da sala eram revestidas por cinco tapeçarias enquadradas em lambris, obedecendo a um programa decorativo do arquitecto Pierre Héroquelles.[1]

Os *cartonniers* Orley e Coppens criaram treze composições para a armação *Triunfo dos Deuses,* treze cenas alegóricas centradas em divindades da Mitologia greco-romana: *Triunfo de Hércules, Triunfo de Marte, Triunfo de Mercúrio, Triunfo de Minerva, Triunfo de Vénus, Triunfo de Apolo*, *Triunfo de Baco*, *Triunfo de Ceres*, *Triunfo de Diana*, *Triunfo de Flora*, *Triunfo de Júpiter*, *Triunfo de Neptuno* e *Triunfo de Vulcano*. Para alguns destes temas foram criadas diversas versões.[2]

Pintados a partir de 1716, os cartões de *Triunfo dos Deuses* reflectem a transformação estilística do século e a renovação do reportório da produção tapeceira na Europa. As grandes sequências narrativas ilustrando episódios biográficos de heróis clássicos ou bíblicos perdem mercado face a estas armações de narrativa dispersa, mais flexíveis e económicas. A propósito destas composições mitológicas, às quais se imprimiu ligeireza no tema e no traço, Guy Delmarcel afirmou que a mitologia se havia tornado um divertimento para a cultura de salão.[3]

Entre 1717 e 1745 foram tecidas por esta oficina diversas edições da série *Triunfo dos Deuses*. Nestas se inclui a armação do Palácio Nacional da Ajuda, adquirida pela corte de D. João

[1] Na obra *S.O.S. Tapisseries: 24 oeuvres majeures sauvées de la degradation,* Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1994, pp. 74-75, estão publicados os planos da decoração da sala, conservados actualmente nos Arquivos de Estado em Gand. As tapeçarias criadas para este espaço foram as seguintes: *Triunfo de Apolo, Triunfo de Diana, Triunfo de Marte, Triunfo de Minerva* e *Triunfo de Vénus.*

[2] Koenraad Brosens discrimina as diversas versões de cada um dos temas desta série em *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670-1770: the Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747),* Bruxelas, Real Academia de Ciências e Arte da Bélgica, 2004, pp. 152-159.

[3] …*«la mythologie devient un amusement pour la culture de salon, «les plaisirs des dieux»…* Guy Delmarcel, *La Tapisserie Flamande du XV^{e} au XVIII^{e} siècle,* Paris, Imprimerie National, 1999, p. 20. Sobre a transformação estilística da indústria tapeceira no século XVIII veja-se esta obra de Guy Delmarcel, cap. IV, pp. 305-361.

V (1689-1750) em 1729, no contexto histórico da chamada *Primeira Troca das Princesas*.

Esta armação foi produzida expressamente para o rei de Portugal. Onze anos depois da primeira edição tecida, o tapeceiro e *marchand* Urbanus Leyniers (1674-1747) colocou no tear seis tapeçarias da série *Triunfo dos Deuses,*[4] que propôs ao rei de Portugal em meados de 1728.

Nas colecções reais desde 1730, desconhece-se o "percurso" deste conjunto até à data das remodelações do Palácio da Ajuda que precederam o casamento do rei D. Luís I (1838-1889) com D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911), em 1862. Na época, quando *as salas de recepção ordinária* [do Palácio foram] *forradas de riquissimas tapeçarias antigas* [que] *estavam ha muitos anos nas casas da arrecadação dos paços reais*[5]*,* três das seis tapeçarias foram colocadas na Sala do Reposteiro do Paço da Ajuda.

A tapeçaria *o Triunfo de Baco*[6] esteve no Palácio das Necessidades. Das outras duas perdeu-se o rasto.

Foi talvez o esvaziamento da funcionalidade dos *panos de raz* a partir dos finais do século XVIII o factor decisivo para o desaparecimento de grande parte da colecção de tapeçarias da Coroa portuguesa. Às catástrofes, guerras, a uma utilização exaustiva e ao natural desgaste dos materiais poderá acrescentar-se a incúria, o abandono a que foram votadas durante décadas até serem recuperadas no século XIX, então já como meros objectos decorativos com o estatuto de antiguidades.

Muitos dos exemplares que resistiram foram, tal como três das tapeçarias *Triunfo dos Deuses,* reutilizados em decorações oitocentistas.

Sujeitas aos danos causados pela exposição permanente e às mutilações resultantes da sua adaptação às características da Sala do Reposteiro, estas peças são um bom exemplo das vicissitudes sofridas por algum do património têxtil.

Só cotejadas com os exemplares da *editio princeps* e com os esboços de Jan van Orley[7] é possível uma apreciação cabal destas tapeçarias, uma vez que, devido aos diversos cortes que sofreram, o seu discurso nem sempre é perceptível ou coerente.

O caso mais flagrante é o da tapeçaria *Triunfo de Minerva*, dividida de forma a revestir duas paredes na Sala do Reposteiro: a parede Sul e o espaço entre as duas janelas. Por se tratar de uma peça de dimensões superiores às disponíveis na parede Sul, à tapeçaria foi ainda cortada uma parte significativa da composição.

Triunfo de Minerva

A tapeçaria evoca Minerva[8] **(fig 1)** como divindade protectora das artes e da paz. Nesta é clara a dicotomia entre a guerra e a paz, personificadas por Marte e por Minerva, assim como a vitória da segunda sobre a primeira.

Minerva, com o casco emplumado, ostenta na mão direita[9] um ramo de oliveira e tem sob um dos pés um escudo de guerra. À sua direita estão depostos (e destruídos) outros artefactos de guerra. Um cupido quebra uma lança, outro[10] lança uma tocha acesa a estes objectos bélicos, um tipo de simbologia que não é obviamente inédita e que pode ter um dos seus precedentes na alegoria à paz de Cesare Ripa.[11]

---

[4] Esta edição reproduz os modelos (das composições centrais e cercaduras) da primeira edição de 1717. Três das quatro composições do PNA - *Triunfo de Marte*, *Triunfo de Minerva* e *Triunfo de Apolo* – figuravam na referida primeira edição de *Triunfo dos Deuses*, sendo as versões dos temas do Palácio idênticas às tecidas em 1717. Como já ficou referido, para a maioria dos temas foram criadas diversas versões. É o caso das tapeçarias do PNA *Triunfo de Baco* e *Triunfo de Apolo*. Das outras duas tapeçarias, *Triunfo de Marte* e *Triunfo de Minerva*, só é conhecida uma versão. Veja-se Koenraad Brosens, *ob. cit.,* pp. 152-154.

[5] *O Commercio do Porto*, nº 232, IX Ano, 06.10.1862, p. 1, 6ª coluna. Na sala foram colocadas as tapeçarias *Triunfo de Minerva, Triunfo de Marte* e *Triunfo de Apolo.*

[6] A tapeçaria esteve no Palácio das Necessidades, de onde saiu em data anterior a 1910. Integrava um grupo de dez tapeçarias que saíram deste Palácio para serem restauradas sob a responsabilidade de João Taborda de Magalhães. De acordo com o Arrolamento do Palácio da Ajuda, *Estes dez pannos (...) são os que devem constar do registo do palácio das Necessidades, tendo vindo depois de concertados...*, APNA, *Arrolamento judicial dos bens existentes no Paço d'Ajuda,* vol. 2, nº 36, fl. 544-544v, 545 e 547.

[7] As *editio princeps* de *Triunfo de Marte*, *Triunfo de Minerva* e *Triunfo de Apolo* estão conservadas no Museu de Belas Artes de Gand, onde se conservam igualmente os esboços das duas primeiras composições.

[8] Minerva (Atena, na mitologia grega) nasceu, já adulta e armada, da cabeça de Júpiter (Zeus, na mitologia grega).

[9] No esboço de Jan van Orley é na mão esquerda que a deusa ostenta o ramo de oliveira. Veja-se Jan van Orley, *Triunfo de Minerva*, c. 1716, lápis, tinta e aguarela, 33,0 x 76,1 cm, Museu de Belas Artes, Gand, Inv. 2001-D.

[10] Esta figura ficou truncada pelos cortes que a tapeçaria sofreu.

[11] Nesta, Ripa representa uma mulher que, com a mão esquerda segura uma cornucópia (tendo um ramo de oliveira) e, com a mão direita, pega numa tocha com a qual deita fogo aos instrumentos de guerra. Cesare Ripa, "Pace", *Iconologia*, 3ª edição, Madrid, Ed. Akal, S.A, 2002, p. 183.

Fig. 1 – *Triunfo de Minerva* (PNA Inv. 68). Foto de Henrique Ruas, 2003

Fig. 2 – *Triunfo de Minerva* – detalhe (PNA Inv. 68). Foto de Henrique Ruas, 2003

Fig. 3 – *Triunfo de Minerva* – fragmento (PNA Inv. 70). Foto de Henrique Ruas, 2003

A dicotomia guerra/paz é, aliás, particularmente evidente observando a composição completa[12] pintada por Van Orley, que integra figuras inexistentes nas tapeçarias: além do já mencionado cupido, inclui o deus Marte amarrado a uma rocha, tendo sobre a cabeça a égide com a cabeça de medusa.

No lado contrário, em primeiro plano, as personificações das artes rendem homenagem à deusa. Defendendo a paz, Minerva proporciona a abundância, aqui simbolizada pelo ouro vertido da cornucópia. **(fig 2)**

No fragmento da tapeçaria colocado entre as duas janelas da Sala do Reposteiro está representada a alegoria à escultura **(fig 3).** É personificada por uma mulher que apoia o braço esquerdo[13] num busto esculpido em pedra, tendo nas mãos a massa e o escopro. Nesta alegoria é visível a referência a Cesare

[12] A tapeçaria integral podia incluir, ou não, as extremidades direita e esquerda da composição, tal como esta é representada no esboço de Van Orley. Uma tapeçaria representando a composição integral (ou praticamente integral) conhece-se na Polónia, no Museu Nacional de Kielce. Está publicada na obra de Guy Delmarcel; Nicole de Reyniès e Wendy Hefford, *The Toms Collection Tapestries of the Sixteenth to Nineteenth Centuries*, Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2010, pp. 137, 142.

[13] No esboço de Jan van Orley é o braço direito que a figura apoia no busto em pedra.

Ripa, que descreve a escultura como uma mulher jovem que apoia a mão direita na cabeça de uma estátua de pedra e tem na outra os instrumentos para o exercício da sua arte.[14]

Neste fragmento figuram ainda uma escultura de grandes dimensões e um relógio com a figura de Saturno. Como pano de fundo estão ilustradas algumas actividades que florescem em tempo de paz, como a agricultura e o comércio.

Triunfo de Marte

Frente a *Triunfo de Minerva* foi colocada na Sala do Reposteiro a tapeçaria dedicada a Marte,[15] o deus da guerra **(fig 4).**

Com um casco emplumado, ceptro e escudo, Marte é transportado num carro triunfal puxado por leões conduzidos por duas figuras aladas: a Fortuna segurando uma roda e, montada no leão, um cupido empunhando um bastão encimado por uma coroa de louros.

A imagem da Fortuna ficou truncada pelos cortes que a peça sofreu para se adaptar à parede Norte da sala. Da figura só é visível parte do tronco alado e o braço que conduz o leão. Os cortes da tapeçaria eliminaram o outro braço, que segura a roda da Fortuna e identifica a alegoria.[16] **(fig 5)**

A imagem do cupido montado num leão, que conduz pelo freio, poderá ter como inspiração o óleo de Peter-Paul Rubens representando *A União de Maria de Medici e Henrique IV.*[17]

Na tapeçaria do Palácio Nacional da Ajuda, que apresenta apenas as figuras centrais da composição, o cortejo triunfal está orientado da direita para a esquerda, no sentido inverso ao do esboço pintado por Van Orley. A composição completa ilustra ainda guerreiros transportando peças de ourivesaria (despojos de guerra?) e diversos estandartes, que precedem e seguem o carro triunfal.

Fig. 4 – *Triunfo de Marte* (PNA Inv. 67). Foto de Henrique Ruas, 2003

Fig. 5 – *Triunfo de Marte* – detalhe (PNA Inv. 67). Foto de Henrique Ruas, 2003

[14] Cf. Cesare Ripa, *ob. cit.*, p. 351.

[15] Marte, filho de Júpiter e de Juno. Na mitologia grega Ares, filho de Zeus e de Hera.

[16] Como parte desta figura foi cortada, a sua identificação só é possível pela observação do esboço de Jan van Orley, *Triunfo de Marte*, c. 1716, lápis, tinta e aguarela, 33,0 x 76,1 cm, Museu de Belas Artes, Gand, Inv. 2001-C ou de exemplares tecidos do mesmo tema, como o conservado no mesmo museu em Gand.

[17] Peter Paul Rubens, 1622-25, óleo sobre tela, Paris, Museu do Louvre. Apenas a título de exemplo, assinale-se ainda a semelhança entre esta representação e uma cópia de Rubens do *Triunfo do Amor Divino*, assinada *Iustos Danels*, existente no Palácio Nacional da Ajuda (Inv. 54992).

Fig. 6 – *Triunfo de Baco* (PNA Inv. 67/a, em depósito na Embaixada de Portugal em Londres). Foto de Stephan Lubomirski de Vau, 2009.

Triunfo de Apolo

Na *editio princeps*[18] desta tapeçaria criada por Van Orley estão figuradas seis musas junto de Apolo. Na tapeçaria do Palácio Nacional da Ajuda, devido à mutilação de parte da peça, a composição está incompleta, estando Apolo rodeado por três musas.

[18] Esta peça está publicada e ilustrada em Guy Delmarcel, *ob. cit.,* p. 323 e em Koenraad Brosens, *ob. cit.,* p. 452.

Triunfo de Baco

A tapeçaria, que ilustra o cortejo triunfal de Baco,[19] é a única do conjunto que conserva a composição completa. **(fig 6)**

[19] Dionísio, na mitologia grega.

Ao contrário dos outros temas do conjunto do PNA, que integravam a primeira edição de 1717, a primeira tecelagem de *Triunfo de Baco* é já de 1721 e destinou-se ao Príncipe Vasily Lukick Dolgorukov, embaixador da Rússia em Paris. Cf. Guy Delmarcel; Nicole de Reyniès; Wendy Hefford, *ob. cit.*, p. 136.

Coroado com folhas de videira, envolto em panejamentos e ostentando uma *tazza* com uvas, o deus é transportado num carro dourado, decorado lateralmente com golfinhos e puxado por dois leopardos conduzidos por um sátiro. O cortejo é acompanhado por sátiros, pelas bacantes e outras figuras dançando.

À direita, junto a uma pérgola, a estátua do deus Pan e outras figuras exibindo taças e gomis.

Este cartão de Van Orley e Coppens poderá ter como um dos seus precedentes iconográficos a tela *Baco e Ariane* ou *o Outono,* de Pierre Mignard, pintada cerca de 1686[20].

Tecelagem e aquisição da série *Triunfo dos Deuses*

Data do período que antecedeu o duplo casamento luso-espanhol de 1729, que uniu o Príncipe D. José de Bragança (1714-1777) a D. Mariana Vitória de Borbón (1718-1781) e D. Bárbara de Bragança (1711-1758) a D. Fernando de Borbón (1713-1759), um intensivo programa de encomendas. O rei D. João V, bem informado de toda a pompa e magnificência que se preparava do lado espanhol, pretendia não apenas rivalizar mas exceder em toda a linha a corte dos Reis Católicos.

A activa correspondência mantida entre o embaixador D. Luís da Cunha (1662-1749) e a corte de Lisboa dá conta, sobretudo entre os anos 1727 e 1730, da compra de numerosas tapeçarias às oficinas flamengas. Algumas destas aquisições estão igualmente documentadas nos arquivos dos Países Baixos.

É o caso de *Triunfo dos Deuses*, nomeada num manuscrito publicado em 1908, a *Mémoire de Grois,*[21] que regista as tecelagens da oficina Leyniers-Reydams entre cerca de 1712 e 1734.

A *Mémoire de Grois,* identifica o comprador de *Triunfo dos Deuses* – o rei de Portugal - o intermediário da transacção - o Embaixador D. Luís da Cunha – apontando também o número de tapeçarias da armação – seis - e as suas dimensões - 434 cm de altura e 3164 cm de comprimento total das seis tapeçarias:

> *...le meme urbin Leijniers a fait par ordre de don louise da Congna ambassadeur de Portugal a Bruxelles les tentures de tapisserie suivant pour le Roi de portugal scavoir une tenture en* [?] *pieces representant l'histoire de thelemaque sur les dessein dites cijdevant (...)*
> *une autre tenture representant le triomphe des Dieux en 6 pieces sur les desseins dites haut 6 ¼ cours 45 ½.*[22]

Este interessante manuscrito, cotejado com os exemplares tecidos e com as fontes históricas nacionais, permite tecer algumas considerações.

Se comparados com a altura das tapeçarias da primeira edição de *Triunfo dos Deuses* - 408 cm - os 434 cm de altura identificados na *Mémoire de Gróis* representam uma diferença assinalável entre as duas tecelagens. Mas, a avaliar pela forma como D. Luís da Cunha se refere à série na correspondência com a corte, a diferença de dimensões entre a primeira edição de 1717 e a tecida para Portugal decorreu de uma exigência do próprio Rei.

> *O dito Liniers tinha feito para S. Mag.de huma Armação da altura ordenada, que representa os prazeres dos Deuzes.*[23]

Os outros elementos quantitativos identificados na *Mémoire*, o número de peças e a especificação do comprimento total das seis tapeçarias – 3164 cm – mesmo sendo inconclusivos, constituem um dado válido para o conhecimento *cripto-histórico* da série.[24]

No que toca à cronologia da produção e às circunstâncias da suposta encomenda da coroa portuguesa, a investigação histórica nos arquivos portugueses acrescentou alguns dados importantes. Permite datar com precisão a tecelagem de *Triunfo dos Deuses* e concluir que a armação não foi tecida por encomenda da corte, mas por iniciativa, conta e risco do tapeceiro

[20] Pierre Mignard, c.1686, *Baco e Ariane: o Outono,* Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques. Versão tecida na Real Manufactura dos Gobelins, publicada por Koenraad Brosens, *ob. cit.,* fig.10.

[21] Manuscrito conhecido como *Memoire de Grois,* datado de c. 1734, publicado em 1908 por Ad. Reydams, *Les Reydams, tapissiers bruxellois*, Bruxelas, Vromant Cº, Imprimeurs-Editeurs. Em 2004 foi integralmente transcrito por Koenraad Brosens, na obra citada (no anexo documental, doc. 55), páginas 249 a 259.

[22] *Memoire de Grois,* números 41-42, Koenraad Brosens, *ob. cit.*, doc. 55, p. 256.

[23] IAN/TT, MNE, Livro 795, Haia, 31.03.1729, correspondência de D. Luís da Cunha, fl. 14 (3ª numeração). Já em oficio datado de 20.01.1729, Livro 795, fl. 14 (3ª numeração), D. Luís da Cunha se referia às *Tapessarias que tem feito da altura ordenada (...) que representão (...) prazeres dos Deuzes.*

[24] Procedimento historiográfico assente na "noção operativa" *cripto-história de arte* proposta por Vítor Serrão em *A Cripto-História de Arte: análise de obras de arte inexistentes,* Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

Se apenas se podem aventar hipóteses quanto aos temas das duas tapeçarias em falta, o que parece indiscutível é a sua grande dimensão. Dependendo das dimensões originais das tapeçarias actualmente na Sala do Reposteiro do PNA, as duas tapeçarias perdidas teriam um comprimento total que podia situar-se entre os doze e os dezasseis metros.

Fig. 7 – Cercadura das tapeçarias. Foto de Henrique Ruas, 2003

Urbanus Leyniers, que a pôs no tear com o intuito de a propor ao monarca português.

Um excerto da correspondência enviada à corte por D. Luís da Cunha, datada de 18 de Junho de 1728, situa o início da tecelagem de *Triunfo dos Deuses* nos meados de 1728. O mesmo excerto permite ainda concluir que Leyniers tomou a iniciativa de tecer seis tapeçarias desta armação, com dimensões idênticas às de outras encomendadas pela corte em Lisboa.

> *Ha dias que embarquei (...)a Tapessaria de Leiniers que representa a Historia de Thelemaco.*
>
> *Esse fabricante vendo que S. M. Mandara fazer essa Tapessaria pos nos Tiares huma que representa O Triumpho dos Deuzes e Deuzas dando-lhe a mesma altura das outras e quer correr o risco de que lhe fiquem em caza quando S. M. a não queira visto que raram.te se procurão por cá panos de tanta queda....*[25]

Acedendo à proposta do tapeceiro, D. Luís da Cunha envia a armação para Lisboa, para apreciação real, mas expressa a condição de a expedir sem qualquer compromisso.[26] Segundo o Embaixador, Leyniers assumia o risco de produzir as seis tapeçarias com 434 cm de *queda* que, caso fossem devolvidas, dificilmente teriam outro comprador.

A correspondência diplomática situa ainda a entrada de *Triunfo dos Deuses* em Portugal a 4 de Maio de 1729, complementando assim a *Mémoire de Grois,* que não especifica as datas da tecelagem nem do envio da armação. Da correspondência consta uma *Memória dos Balotes q vierão de Bruxellas, e vão embarcados no Navio chamado Le Jeune Duc*, cujo item número 5 discrimina *seis Panos representando os Passa-tempos dos Deuzes.*[27]

Meses depois, face à irresolução da corte, o Embaixador apela para Lisboa, insistindo que as tapeçarias fossem devolvidas ou pagas a Leyniers.

> *Como não se me acaba de remeter a Tapessaria q foy [a] contento, reprezentando os prazeres de Deuzes nem os Dessenhos que com ella forão e Leyniers me persegue pella restituição de húa o outra couza, e principalm.te da Tepessaria ou seu pagam. to serey forsado a fazello se por Jacob VS me não avizar qual seja a Von.de del Rey N.S."*[28]

Era óbvia a relutância de D. Luís da Cunha em intermediar esta aquisição pois, já a 31 de Março de 1729, estando a armação ainda em Bruxelas, escreve à corte:

> *eu não a quiz comprar, e elle a manda na mesma (...) a contento por sua conta e risco...*[29]

---

[25] IAN/TT, MNE, Livro 795, Bruxelas, 18.06.1728, correspondência de D. Luís da Cunha, fls. 76-77 (1ª numeração).

[26] *Logo escreverei ao segundo [Leyniers] para lhe dizer (…) que me remeta as duas Tapeçarias que tem feito da altura ordenada que representam a Historia de Moyses, e prazeres dos Deuses, contanto que as deixe ir a contento, para que não suceda ser preciso pagalas em caso que não sejão do gosto de S. Mag.de.*. IAN/TT, MNE, Livro 795, correspondência de 20.01.1729, fl. 14 (3ª numeração).

Em carta expedida de Haia, de 05.05.1729, o Embaixador reforça esta condição, afirmando ter aceite a tapeçaria sob a condição de esta ser devolvida, caso não agradasse ao rei de Portugal. IAN/TT, MNE, Livro 795, fl. 98 (3ª numeração).

O facto de o tapeceiro marchand Urbanus Leyniers se propor tecer uma série de dimensões consideráveis (e com uma altura fora do padrão da série), tecendo em paralelo algumas peças de encomenda, demonstra a sólida estrutura financeira da firma Reydams-Leyniers, capaz de fazer face aos custos de produção e aos riscos decorrentes do trânsito de mercadorias e pagamentos no estrangeiro. Reforça ainda a afirmação de Brosens, segundo o qual Leyniers mantinha em reserva seis a oito teares – operados cada um por três tecelões – para encomendas urgentes. Koenraad Brosens, *ob. cit.*, p. 46.

[27] IAN/TT, MNE, Livro 795, Bruxelas, 04.05.1729, correspondência de D. Luís da Cunha, fls. 99-100 (3ª numeração).

[28] IAN/TT, MNE, Livro 795, Haia, 26.01.1730, fls. 73-74 (4ª série de números).

Ao longo de vários meses o Embaixador solicita o pagamento ou a devolução das tapeçarias:

> *como VS me não responde o q Sua Mag.de determina sobre (...) os passatempos dos Deuzes será preciso que lha mande pagar pasando letra sobre o Tizoureiro de S. M.*, Haia, 01.05.1730, fl. 275 (4ª série de números);
>
> *Pela mesma carta de Leiniers também VS vera que pede o pagam.to da Tapessaria que representa os passatempos dos Deuses que ha hum anno que foi a contento e será precizo pagarlha,* Haia, 06.07.1730, fls. 334-335 (4ª série de números).

[29] IAN/TT, MNE, Livro 795, Haia, 31.03.1729, fl. 89 (3ª numeração).

Apesar das suas diligências para resolver o impasse, só em Outubro de 1730, mais de um ano após a expedição, o Secretário de Estado o informa de que as tapeçarias, à data ainda na Alfândega de Lisboa, iriam finalmente ser pagas:

> *Pareceme ter ja avizado a VS. q a Tapeçaria dos prazeres dos Deuzes, depois de estarem mezes na Alfandega aparecera e q S. Mg.e atomava[?]; porem como me acho fora de Lx.a não me poso segurar, se com efeito o avizei eassim o* [?] *e a Letra, q. sepassar do seu valor será pontualm.te paga.*[30]

Em suma, a consulta da citada correspondência diplomática permitiu datar com precisão a tecelagem e o envio da série *Triunfo dos Deuses* para Lisboa, complementando os dados já conhecidos através da *Mémoire de Grois*. Documenta igualmente as circunstâncias desta aquisição, que se revelaram um pouco peculiares.

Na Alfândega de Lisboa em 1730, não se sabe quando as tapeçarias terão sido recolhidas, se terão sido usadas em decorações efémeras ou nas decorações sazonais dos palácios reais. Desconhece-se o paradeiro da armação até 1862,[31]quando terá saído das arrecadações dos paços reais para decorar uma das salas *da recepção ordinária* do Paço da Ajuda, a Sala do Reposteiro.

[30] IAN/TT, MNE, Caixa 816, Legação Países Baixos 1708-1765, cópia da carta dirigida a D. Luís da Cunha por Diogo de Mendonça Corte Real, Mafra, 24.10.1730.

[31] Em Outubro de 1862 um periódico assinala a presença das tapeçarias na Sala do Reposteiro do Palácio da Ajuda: *Todas as salas da recepção ordinária eram agora forradas de riquissimas tapeçarias antigas, representando magnificos quadros. Estas tapeçarias, estavam ha muitos anos nas casas da arrecadação dos paços reais. O Commercio do Porto,* nº 232, IX, Anno, 06.10.1862, p. 1, 6ª coluna.

Em 1888, quatro tapeçarias de temas não especificados foram arroladas na sala do Reposteiro, IAN/TT, CR, Caixa 6475, *Relação dos bens moveis e mais effeitos que pertencem à corôa até ao anno de 1833 em serviço no Real Paço de Ajuda*, 23.08.1888.

Em 1908, as mesmas são referidas na *Relação dos diferentes pannos d'Arraz e veludo bordado a cargo d'este Almoxarifado*, "Sala do Porteiro da Cana", APNA, 3.1.2- Caixa 1 – 814, [1908]. A sala é aqui designada como *Sala do Porteiro da Cana*, designação que mantém depois da Implantação da República e até há poucos anos, quando se recuperou a nomenclatura das salas ao tempo do Rei D. Luís I e a sala voltou a designar-se *Sala do Reposteiro.*

No *Arrolamento judicial dos bens existentes no Paço d'Ajuda* de 1911, as tapeçarias estão identificadas individualmente como fazendo parte do recheio da Sala do Porteiro da Cana, mantendo-se neste sala até agora. APNA, *Arrolamento judicial dos bens existentes no Paço d'Ajuda*, 1911, Vol. I, "Sala do Porteiro da Cana", nº 7 – C, fls. 5v.-6v.

MILTON PEDRO DIAS PACHECO
Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Coimbra
Investigador do Centro de História de Além-Mar

As artes decorativas segundo a iconografia dos «Cerimoniais dos Bispos» nos séculos XVI a XVIII

"Durante os primeiros tres seculos, que foi tempo de perseguições, naõ podia a Igreja empregar as riquezas da terra em ornato dos Templos, porque naõ tinha a liberdade de fazer congressos públicos; Mas logo que cessáraõ as perseguições, foraõ edificados os Templos, e ornados magnificamente"

In ***Instrucções Geraes em forma de Cathecismo***,
Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1769, p. 119.

Todo o cerimonial litúrgico da Igreja Católica assenta, desde as mais remotas origens do Cristianismo, na simbólica transmissão da palavra divina de modo a anunciar a missão salvífica confiada por Cristo aos Apóstolos e seus sucessores: os bispos.

Desenvolvendo-se ao longo dos séculos, a ritualização das práticas sagradas foi estabelecendo a selecção de múltiplas alfaias e de outros tantos paramentos e objectos simbólicos, a codificação de preceitos normativos, a definição de gestos e a estipulação de fórmulas e orações rituais que o celebrante perante a assembleia, utiliza, apresenta e profere aquando de determinados momentos litúrgicos e acontecimentos comemorativos de tradição sacramental apostólica.

Assim, em conformidade com a mais antiga tradição eclesial[1], o *Præfectus Cæremoniarum Pontificiarum*, promovendo e modernizando os ritos baseados em costumes precedentes, viria a organizar as primeiras obras oficiais – *ordines*, *pontificales* e *cæremoniales* –, nas quais compilavam as principais normas, preceitos, fórmulas e directivas disciplinadoras indispensáveis à realização das várias cerimónias de pontifical, repetidas, ciclicamente, segundo o calendário geral da Igreja[2]. No entanto, as regras litúrgicas estabelecidas, além de "medidas disciplinares de sujeição", são ainda uma "garantia de acerto e também de catolicidade"[3].

A obra impressa mais antiga conhecida é o *Pontificale Romanum*, livro editado em 1485 e que reúne um conjunto de

[1] "Deus promotteu ao seu povo assistir-lhe, se guardasse as cerimonias que prescrevia: *Custodias mandata Domini et caeremonias, quas ego praecipio tibi et bene sit tibi*". R.P. Le VAVASSEUR, *Cerimonial Romano*, Lisboa, Typographia do «Diario da Manhã», 1884, p. IX.

[2] As obras mais antigas conhecidas reunidas pelos *magister* ou *præfectus cæremoniarum pontificiarum*, ministros eclesiásticos responsáveis pela organização litúrgica na corte pontifícia romana, são o *Rito de Iniciação ao Cristianismo* (ca. de 560-580), a *Celebração da Semana Santa* (ca. de 650-700), a *Missa Papal* (ca. de 690-700), o *Rito das Ordenações* e o *Rito de dedicação das novas igrejas e deposição das relíquias* (ca. 700-750). Mais tarde, o papa Gregório X (1271-1276), no seguimento do segundo Concílio de Leão (1274), ordenou a composição de um livro que reunisse todas as cerimónias que envolvessem a pessoa do Santo Padre, acabando por ser constantemente reformada nos pontificados de Bento XII (1334-1342), Clemente VI (1342-1352), Urbano V (1362-1370), Urbano VI (1378-1389) e Martinho V (1417-1431). Cf. Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., pp. 1 e 3; JOAN LLOPIS, "Libros litúrgicos", *in* CASINO FLORISTÁN e Juan JOSÉ TAMAYO (Dir. de), *Diccionario abreviado de pastoral*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1988, pp. 262 e 263; Faustino MOSTARDI, "CERIMONIALE DEI VESCOVI", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, cols. 1318 e 1319; e Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, pp. 46, 64, 96, 97, 155, 156, 201, 202 e 203.

[3] Cf. Dom Albino Mamede CLETO, "Arte e Liturgia. Expressão do Homem, Revelação de Deus", *Theologica*, II série, volume XXX, fascículo 1, Braga, 1995, pp. 120 e 121.

textos elaborados por dois prelados, ambos liturgistas e mestres-de-cerimónias na corte papal de Inocêncio VIII (1484-1492[4]): Johannes Burckard (ca. 1450-1506[5]) e Augustino Patrizi Piccolomini (séculos XV-XVI[6])[7]. Aquele incunábulo, hoje guardado na Biblioteca Ambrosiana, permitiria ao arcebispo Cristoforo Marcello (séculos XV-XVI) organizar o *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum Cæremoniarum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ*[8]. Dedicada ao papa Leão X (1513-1521[9]), a obra, apesar de manter as suas principais características, beneficiou da introdução de novas rubricas.

Entretanto, com o propósito de estruturar um corpo doutrinal, litúrgico, moral e celebrativo da Fé, nas múltiplas explicitações incarnadas na vida das comunidades crentes ligadas à Sede Apostólica após a emergência dos movimentos protestantes, o Concílio Ecuménico encerrado na cidade de Trento (1545-1563) teve a unanimidade dos Padres conciliares para a compilação e a publicação de obras impressas que, sob o título genérico de *Rituale Romanum*, sistematizaram o *ordo* aprovado para qualquer daquelas acções. Deste modo, seriam promulgados o *Cæremoniis Cardinalium et Episcoporum*, em 1582, o *Pontificale Romanum*, em 1596, o *Cæremoniale Episcoporum*, em 1600, e o *Rituale*, em 1614[10].

Pela carta apostólica *Cum novissime*, dada por Clemente VIII (1592-1605[11]) em 14 de Julho de 1600, era decretada a constituição do *Cæremoniale Episcoporum*[12], cuja utilização e observância se tornavam obrigatórias nas igrejas metropolitanas, catedralícias e colegiadas[13].

Traduzida para português como *Cerimonial dos Bispos*, esta obra foi organizada e compilada por uma comissão constituída pelos cardeais Cesare Baronio (1538-1607[14]), Silvio Antoniano (1540-1603[15]) e Roberto Bellarmino (1542-162[16]), todos membros pertencentes à *Sacra Rituum Congregatio*, organismo estabelecido por Sisto V (1585-1590[17]), em 22 de Janeiro de 1588[18], para preservação e regulamentação dos exercícios do culto litúrgico e dos ritos sagrados da Igreja Romana: *ac necessarium in quo ritus & cærimoniæ celebrandi Missas, Vesperas, & alia diuina officia*[19].

---

[4] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 113.

[5] Ao tempo bispo de Civita Castellana e Orte. Cf. Livario OLIGER, "BURCARDO, Giovanni", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, cols. 224 e 225.

[6] Ao tempo bispo de Pienza e Montalcino.

[7] Piero Marini, arcebispo titular de Martirano e mestre das celebrações litúrgicas pontifícias, considera Burckard e Patrizi Piccolomini como dois dos mais famosos *Magistri Cæremoniarum Apostolicarum* dos séculos XV e XVI. Cf. Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., p. 1.

[8] Cf. "Cerimonial", in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. VI, s.l., Página Editora, 1998, p. 511, col.a; e Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., p. 1.

[9] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 143.

[10] Cf. *De cæremoniis cardinalium et episcoporum in eorum diocesibus libri duo*, Veneza, Tip. Petrum Dusinellum, 1582; Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., p. 2; JOAN LLOPIS, "Libros litúrgicos", *in* CASINO FLORISTÁN e Juan JOSÉ TAMAYO (Dir. de), *Diccionario abreviado de pastoral*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1988, pp. 262 e 263; e José Eduardo Reis COUTINHO e Milton Pedro Dias PACHECO, catálogo da exposição *Eucaristia:* Plenitudinis Mysterium. *O segredo da superabundância soteriológica*, Coimbra, Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Coimbra, 2005, p. 27, col.b.

[11] Cf. Michael Walsh, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 66.

[12] A carta apostólica *Cum novissime*, com o texto introdutório do secretário do papa, Marcellus Vestrius Barbianus, foi publicada e afixada publicamente em 9 de Agosto de 1600. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Ex Tip. linguarum externarum, 1600, [pp. I a III].

[13] Cf. A. J. SCHULTE, "Cæremoniale Episcoporum", *in The Catholic Encyclopedia*, Encyclopedia Press, vol. II, 1913, p. 133, cols.a/b.

[14] Baronio foi um insigne historiador da Igreja, confessor de Clemente VIII e responsável máximo da biblioteca vaticana. Cf. Giuseppe De LIBERO, "BARONIO, Cesare", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. II, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, cols. 885 a 889.

[15] Cf. Rosario Guido TENTORI, "ANTONIANO, Silvio", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1948, cols. 1525 e 1526.

[16] Cf. Antonio PIOLANTI, "ROBERTO BELLARMINO", *in Enciclopedia Cattolica*, vol.X, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1953, cols. 1043 a 1049.

[17] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 195.

[18] Pela bula *Immensa Aeterni Dei*.

[19] Piero Marini defende que a reforma neste sector teve início ainda nos finais do século XV, portanto, muito anterior às decisões tomadas no Concílio de Trento. Cf. A. J. SCHULTE, "Cæremoniale Episcoporum", *in The Catholic Encyclopedia*, Encyclopedia Press, vol. II, 1913, p. 133, col.a ; J. BAUDOT, "Cérémonial", Dom Fernand CABROL (Coord.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1910, tomo II, 2ª parte, cols. 3296-97; Faustino MOSTARDI, "CERIMONIALE DEI VESCOVI", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, cols. 1318 e 1319; e

Impresso com a chancela pontifícia em Outubro de 1600[20], o *Cerimonial dos Bispos* apresenta em latim, sequencialmente e distribuídos por dois livros, os actos e rubricas inerentes às funções e actividades respeitantes à Ordem dos Bispos sempre que lhes compete presidir aos ofícios divinos ou efectuar determinados exercícios da sua estrita jurisdição e competência, na qualidade de bispo residencial ou na de auxiliar ou coadjutor ao serviço do primeiro.

Assim, o primeiro livro elenca as principais responsabilidades do prelado desde o momento da ordenação episcopal e tomada de posse da diocese: do modo de receber e estar na presença de um legado apostólico, cardeal, prelado ou outro alto dignitário eclesiástico (arts. I-IV); dos ofícios e missas solenes presididas pelo bispo na catedral e das incumbências do mestre-de-cerimónias, presbíteros, diáconos, subdiáconos e acólitos (arts. V-XI); das alfaias litúrgicas, ornamentos, paramentos e insígnias prelatícias (como a mitra, o báculo e a cruz peitoral) a utilizar nas diferentes fases das cerimónias, bem como para os ministros presentes, e ainda da forma como deve entrar e sair da catedral ou templo onde venha a presidir (arts. XII-XVII); das fórmulas de saudação, veneração e prédica a empregar durante a Missa e cerimónias exequiais (arts. XVIII-XXV); da distribuição dos lugares dos cónegos e outros ministros em serviços solenes (art. XXVI); das orações cantadas, da música de órgão nos tempos de silêncio (arts. XXVII-XXVIII); da *Missa lecta*[21] presidida pelo bispo ou celebrada na sua presença (arts. XXIX-XXX); e, por último, dos preceitos e ritos a seguir aquando da realização dos sínodos diocesanos e provinciais (art. XXXI)[22].

No que diz respeito ao segundo livro, o seu conteúdo apresenta estruturadas a organização das cerimónias dos ofícios divinos e de defuntos e Missas estabelecidas no Calendário Litúrgico, celebradas pelo bispo nas igrejas catedralícias e colegiais, na sua presença e/ou ausência, processões e vigílias (arts. I-XXXIV); determina a comemoração das datas de aniversário da eleição e consagração do prelado (art. XXXV), bem como das datas de aniversário e/ou falecimento de todos os bispos seus antecessores e cónegos diocesanos (arts. I-XXXVI-XXXVII); estabelece os rituais da extrema-unção aquando da *agonia final* do bispo residencial e das fórmulas proferidas para a eleição do seu sucessor e delibera o cântico inicial do *Confiteor Deo* (art. XXXVIII)[23]. Apesar de conter as fórmulas relacionadas com o modo de organizar os diferentes ritos não possui os textos sagrados predestinados a serem proferidos durante a celebração eucarística, na administração dos sacramentos ou aquando das leituras dos ofícios divinos.

Entretanto, a natureza universal dos *Cerimoniais*, com igual obrigatoriedade nas dioceses do território nacional, acabaria por originar algumas discórdias entre o episcopado português e os monarcas da Casa de Habsburgo. Deste modo, Dom Filipe II, através da provisão régia de 8 de Janeiro de 1611[24], e Dom Filipe III, na missiva enviada à Mitra de Coimbra, em 17 de Fevereiro de 1638[25], tentaram reclamar para as pessoas reais o

---

Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., p. 3.

[20] Vide Anexo "Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*".

[21] Missa não cantada pelo celebrante.

[22] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Ex Tip. linguarum externarum, 1600, pp. 1 a 147; Faustino MOSTARDI, "Cerimoniale dei Vescovi", *Enciclopedia Cattolica*, tom. III, Cittá del Vaticano, Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, p. 1319; e J. BAUDOT, "Cérémonial", Dom Fernand CABROL (Coord.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1910, tomo II, 2ª parte, col. 3297.

[23] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Ex Tip. linguarum externarum, 1600, pp. 149 a 349; Faustino MOSTARDI, "Cerimoniale dei Vescovi", *Enciclopedia Cattolica*, tom. III, Cittá del Vaticano, Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, p. 1319; e J. BAUDOT, "Cérémonial", Dom Fernand CABROL (Coord.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1910, tomo II, 2ª parte, col. 3297.

[24] Na *Provisão de Sua Majestade por ele assinada sobre a entrada dos bispos*, dirigida à vereação de Coimbra, o monarca limita à pessoa real o direito exclusivo do uso do pálio nas entradas solenes das cidades, pois que: "os bispos novamente eleitos para as prelazias deste Reino pretendem entrar a primeira vez que vão às suas igrejas nas cidades de suas sés a cavalo debaixo de pálio [...] fundando esta solenidade no que dizem que dispõe o cerimonial novo [...] esta sua pretensão é mui nova e nunca vista e até agora se não usou nem praticou tal estilo em nenhum de meus reinos". Segundo cremos, a resposta do episcopado português seria dada, nas Cortes de 1619, por Dom Frei Francisco Pereira, Bispo de Miranda e conselheiro do Rei: "a honra, & seruiço de Deos, & dos Reys não são cousas distintas, que na pessoa, & officio de Rey se faz Deos na terra vesiuel, & tractauel, como autor & conseruador da natureza, & nobreza". Cf. José Branquinho de CARVALHO (organização, leitura e notas de), *Livro 2.º da Correa*, Coimbra, Edição da Biblioteca Municipal de Coimbra, 1958, p. 231; e Pedro CARDIM, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 78.

[25] Denunciado pelos Cónegos da sua Sé, o prelado de Coimbra acabaria por ser notificado pessoalmente pelo monarca: "Por outra carta minha vos mandei escreuer, que naõ innoueis no particular do docel que o Cabido dessa Vossa See me reprezentou trataueis de por naõ o hauendo feito nunqua os vossos antecessores, ate tomar na matéria a rezoluçaõ, que houuesse por bem". Cf. BACL, João d'Almeida SOARES, *Vida e morte de Dom Affonço Castelbranco Bispo de Coimbra, Senhor de Coja e Alcayde mór de Arouca* [sic],

uso exclusivo do pálio e do dossel, o primeiro utilizado pelos bispos no momento da entrada solene nas suas dioceses, o segundo armado em lugar destacado nas sés para as cerimónias de pontifical, de acordo com uma prática milenar estabelecida pela Igreja desde tempos imemoriais.

Perante esta situação conflituosa será que os prelados seguiram as directivas estabelecidas pela Santa Sé ou consentiram a intromissão indevida dos monarcas? Apesar desta problemática exigir um estudo mais completo acreditamos que os bispos portugueses tenham continuado a praticar os ritos ancestrais determinados por Roma... pois *Dominus inspirat Reges!*

Mais tarde, Inocêncio X (1644-1655[26]), através dos breves *Cum sicut*, de 5 de Julho de 1649, e *Etsi alias*, de 30 de Julho de 1650, autorizava no ano seguinte a impressão de uma nova edição revista pelo *Vaticanæ et Cameralis Impressoriarum Præfectus* Angelus Balladorus (século XVII?)[27]. Dezanove anos depois sairia dos prelos da tipografia romana de Philippe de Rubeis um novo manual litúrgico e cerimonial episcopal, que o seu promotor[28], Clemente IX (1667-1669[29]), já não viria a folhear.

Após a publicação do *Cerimonial* de 1713[30] seriam impressas duas outras obras com regradas alterações no primeiro livro e a introdução de um novo capítulo no segundo (o artigo XXXIX[31]), em 1727[32] e em 1729, respectivamente. Tal acção ficou a dever-se ao compromisso assumido por Bento XIII (1724-1730[33]), ao publicar a bula *Licet alias*, em 7 de Março de 1727[34].

Seguir-se-ia ainda uma outra impressão, igualmente rectificada, sobretudo no campo da música e do canto gregoriano, e ampliada com um terceiro livro, por deliberação expressa de Bento XIV (1740-1758[35]) como determinara o breve de 15 de Maio de 1741 e a bula *Quam ardenti* de 25 de Março de 1752[36].

O último livro, o terceiro, integrado no *Cerimonial dos Bispos* depois da reforma promovida por Bento XIV, em 1752, incide na temática que envolve a autoridade e as formalidades protocolares estabelecidas para o prelado, governadores e delegados quando providos de funções administrativas, eclesiásticas ou até mesmo civis, nos respectivos territórios diocesanos (arts. I-XI)[37].

Apesar de não terem sido incluídas no presente estudo merecem particular menção três raras edições do *Cæremoniale Episcoporum*, duas impressas em Veneza, uma datada de 1600 e saída da tipografia de Nicolai Misserini, outra de 1614, im-

Vizo Rey deste Reyno dito Portugal, Série Vermelha de Manuscritos, Mn. 194, p. 82; e Branquinho de CARVALHO, "Livro II da Correia", in *Arquivo Coimbrão*, vol. XV, Coimbra, Tip. Coimbra Editora, 1957, pp. 177 e 178.

[26] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 114.

[27] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Ex Tip. linguarum externarum, 1600, [pp. 350 a 360]; e *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651, [pp. V e VI].

[28] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Philippi de Rubeis, 1670.

[29] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 67.

[30] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Michaelis Angeli e Petri Vincentil de Rubels, 1713.

[31] Este artigo trata do ritual das confissões recitadas pelo diácono, da apresentação das indulgências e das bênçãos episcopais. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Caroli Giannini e Hieronymi Mainardi Impressorum Cameralium, 1729, p. 435.

[32] A edição depositada na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, impressa em 1727 em dois volumes, não possui gravuras ilustrativas. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Hieronymi Mainardi, 1727.

[33] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 47.

[34] A esta edição foi acrescentada um completo *Index Rerum* que facilita a sua consulta. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Caroli Giannini e Hieronymi Mainardi Impressorum Cameralium, 1729, pp. VII e VIII.

[35] Cf. Michael WALSH, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 48.

[36] A última versão anterior à vigente, simplificada e traduzida para as línguas vernáculas em 1984, no seguimento da reforma pós-conciliar do Vaticano II, foi editada por decisão pontifícia de Leão XIII em 17 de Agosto de 1886. No ano 2000, a Libreria Editrice Vaticana reimprimiu, em versão *fac-simile*, a edição do *Cæremoniale Episcoporum* de 1600. Esta edição contou com a colaboração de Achille Maria Triacca e Manlio Sodi (introdução e apêndice), Armando Cuva e Vincenzo Raffa (colaboração) e Piero Marini (apresentação). Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, vol. I, Roma, Tip. Hieronymi Maindardi, 1727, pp. XVII-XIX; *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Caroli Giannini e Hieronymi Mainardi Impressorum Cameralium, 1729, pp. VII e VIII.; A. J. SCHULTE, "Cæremoniale Episcoporum", *in Encyclopedia Press*, 1913, p. 133, col.a; JOAN LLOPIS, "Libros litúrgicos", *in* CASINO FLORISTÁN e Juan JOSÉ TAMAYO (Dir. de), *Diccionario abreviado de pastoral*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1988, p. 263; e Faustino MOSTARDI, "CERIMONIALE DEI VESCOVI", *in Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze, Cittá del Vaticano/Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, col. 1319.

[37] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typis Generosi Salomoni, 1752; A. J. SCHULTE, "Cæremoniale Episcoporum", *in Encyclopedia Press*, 1913, p. 133, col.a; Faustino MOSTARDI, "Cerimoniale dei Vescovi", *Enciclopedia Cattolica*, tom. III, Cittá del Vaticano, Casa Editrice G.C. Sansoni, 1949, p. 1319; e J. BAUDOT, "Cérémonial", Dom Fernand CABROL (Coord.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1910, tomo II, 2ª parte, col. 3297.

pressa na de Cieras e ilustrada somente no frontispício com pormenorizadas gravuras relativas aos diferentes momentos rituais de pontifical. A terceira obra foi publicada no ano de 1713, na cidade belga de Antuérpia, na tipografia de Henricum e Cornelium Verdussem, tendo sido ornamentada com gravuras da autoria do gravador L. Cause[38].

Concluída uma breve mas necessária contextualização historiográfica da origem, função e evolução do *Cæremoniale Episcoporum*, de modo a compreendermos a sua natureza intrínseca, examinemos agora as artes decorativas nele representadas, tema do nosso estudo.

Devidamente organizados e comentados com as normas litúrgicas e os preceitos cerimoniais instituídos, os livros reúnem, como visualização das cerimónias de pontifical e outros actos solenes a realizar próprios do múnus episcopal, um conjunto de gravuras alusivas a determinados momentos (com maior ênfase na celebração da sagrada liturgia eucarística) e que, mediante a capacidade e o gosto estético dos autores, se reportam ao assunto em questão.

Mas, antes de avançarmos, importa identificar e enumerar os artistas responsáveis pelas gravuras que iremos analisar mais adiante. O anonimato que paira sobre a autoria das ilustrações presentes no *Cerimonial* de 1600, principal fonte de inspiração aos artistas seguintes, é quebrado nas edições de 1651 e de 1729[39].

Embora se ignore o nome do autor responsável pela execução das imagens que ilustram a primeira edição oficial do *Cerimonial dos Bispos* é possível elencar uma plêiade de artistas europeus – como os franceses Étienne Dupérac (1520-1607) e Philippe Lucius (séculos XVI-XVII?), o alemão Johan Gymnich (1529-1610?), os flamengos Denys Calvaert (1540-1619) e Balthasar Moretus (1574-1641), ou os italianos Ambrogio Brambilla (1549-1629) e Domenichino (1581-1641)[40] –, cuja actividade ficou assinalada por um importante conjunto de obras de temática religiosa, estava no auge nos finais de Quinhentos e ocorreu, casualmente, na capital do Catolicismo: Roma.

De facto, temos plena consciência de que as inúmeras dúvidas existentes só poderão ser esclarecidas após a realização de um exaustivo estudo histórico-biográfico e de uma rigorosa análise estilístico-formal do seu trabalho (métodos executivos, oficinas e centros de produção, os mestres e os discípulos), cujos principais acervos se encontram acondicionadas nos muitos arquivos e bibliotecas europeias.

No que diz respeito à edição de 1651, o panorama revela-se muito mais enriquecedor e completo, uma vez que dispomos de vinte e uma gravuras marcadas com as respectivas assinaturas e monogramas[41]. Foi com base nestes elementos que identificamos Sebastian Furch (1589-1666[42]), de origem alemã e cujos desenhos ficaram autografados com "S. FULCARUS F.[ecit]" ou "SF F.[ecit]"; o italiano Oliviero (?) de Santo Fillippo (século XVII), "Oli. de S.r Fillippo F.[ecit]"; e os franceses François de Poilly (1623-1693[43]), autor da pormenorizada gravura da

[38] Julgamos que as edições do *Cæremoniale Episcoporum* fossem restritas às respectivas circunscrições eclesiásticas de Veneza e dos Países Baixos, pois a obra de 1600, localizada actualmente na Biblioteca dos Paços do Concelho de Lisboa, foi adquirida por Frei Manuel da Graça e depois doada ao Convento de Nossa Senhora do Carmo, de Setúbal, e a de 1614, depositada na Biblioteca Joanina da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, pertenceu a Frei Lucas de Alcalá, frade do Convento dos Carmelitas Descalços do Buçaco, em Coimbra. Quanto à belga não se conhece nenhum exemplar nas bibliotecas nacionais. Piero Marini alude o facto de que em 1516 o arcebispo de Veneza, Antonio Contarini, incumbiu o seu mestre-de-cerimónias, Cristoforo Marcello, de organizar a impressão do *Rituum ecclesiasticarum sive sacrarum Cæremoniarum Sacræ Romanæ Ecclesiæ libri tres non ante impressi*, por considerar inoportuno seguir o mesmo rito cerimonial da Corte pontifícia. Cf. Piero MARINI, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d., p. 3.

[39] Quanto à autoria da minuciosa gravura executada para a página de rosto da edição de 1614, perante a análise do esquema compositivo e do traço mosqueado das figuras, atribuímo-la, ainda com alguma incerteza, ao artista francês Léonard Gaultier (1561-1641). Vide Anexo "Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*".

[40] Cf. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomos 1 a 6, s.l., Librairie Grund, 1953-1960; e ; Arthur M. HIND, *A History of Engraving & Etching. From the 15th Century to the year 1914*, 2nd edit., New York, Dover Publications, INC., 1963, pp. 343 a 487.

[41] Vide Anexo "Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*".

[42] Sebastian Furch, desenhador e gravador de buril, nasceu em 1589, em Goslar ou em Alterkülz, na Alemanha, e morreu em Frankfurt, em 1666. Formado pela Escola Alemã realizou diversos trabalhos na cidade de Roma, vindo a estabelecer-se em Frankfurt em 1620. Cf. E. BÉNÉZIT, "FULCARUS, Sebastian", *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Tome 4, s.l, Librarie Gründ, 1961, p. 108, col.a.

[43] François de Poilly, desenhador e gravador, nasceu em 1622 em Abbevile, em França, e faleceu em 1693 em Paris. Considerado como um dos melhores gravadores do seu tempo acabaria por ser nomeado em 1664 gravador do rei de França, Luís XIV. Cf. E. BÉNÉZIT, "POILLY, François de", *in Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomo VI, s.l., Librairie Grund, 1956, p. 739.

página de rosto, considerado um dos maiores gravadores da sua época e treze anos depois da impressão desta obra nomeado gravador régio ao serviço de Luís XIV[44]; e Pierre Miotte (século XVII[45]), "P. Miotte fecit"; e Jean Baron (ca. 1616 – dp. 1659[46]), igualmente conhecido por Baronius: "Baronius F[ecit]", "BR" e "BF". Incógnito ficou somente o autor que assinou os seus trabalhos com o monograma L.M..

Já o italiano Giuseppe Horatii (séculos XVII-XVIII?) terá sido o único artista a ilustrar o *Cerimonial* de 1729[47], como sugere o pequeno texto impresso no frontispício, sob a gravura de abertura: "Giuseppe Horatii inv.[entit] sculp.[sit] et Delin.[eavit"].

Realçando a importância da imagem, estas importantes fontes iconográficas, de rara temática religiosa, fixam um acto elucidativo e pedagógico do quanto acontece em determinados momentos, e, desvendam, peremptoriamente, a complexidade e solenidade dos ritos pontificais celebrados pelos vários ministros envolvidos. Com efeito, estabelecendo uma análise comparativa entre as muitas gravuras existentes na primeira edição do *Cerimonial dos Bispos*, de 1600, com as das publicações subsequentes de 1651 e a 1729, obras actualmente depositadas na histórica Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra e na casa da livraria do Seminário da Sagrada Família da Diocese de Coimbra, podemos identificar as alfaias, os paramentos e móveis litúrgicos utilizados nas múltiplas práticas rituais desde os finais da centúria de Quinhentos até ao primeiro terço de Setecentos.

É pois, possível, através do conjunto seleccionado recolher importantes dados acerca das formas materializadas e da sua evolução estética a partir do imaginário artístico captado pelos gravadores. Ainda que as peças presentes surjam naturalmente em contexto próprio e exemplifiquem a sua funcionalidade em determinado momento, dentro do quadro de cada uma das cerimónias do exercício episcopal, ficaram registadas algumas incorrecções. No final da obra editada em 1600 foi acrescentada uma tábua com a respectiva *corrigenda*, *mutanda*, *adenda* e *delenda*, num total de dez páginas, o que demonstra as inúmeras gralhas no texto principal[48].

Com efeito, os utilizadores destes manuais litúrgicos, com destaque para os mestres-de-cerimónias ao serviço dos prelados, dispunham de um conjunto de gravuras pelas quais poderiam visualizar o que as rubricas dos textos determinavam, no que seria a antevisão do cerimonial que iriam preparar. Importa ainda salientar que determinados desenhos foram reutilizados em diferentes rubricas, condição que evidencia uma vontade expressa de ilustração ou da repetição de determinados gestos e fórmulas por parte dos organizadores[49].

Fundamentais a qualquer celebração eucarística e a outros cerimoniais estabelecidos, as alfaias para o serviço de altar (indispensáveis para alcançar os mistérios salvíficos da Fé e da Sagrada Eucaristia), os móveis (necessários para guardar aquelas espécies e proporcionar algum conforto aos ministros oficiantes), e os paramentos (vestes exclusivas usadas pelos celebrantes durante o manuseamento das primeiras), todos eles litúrgicos, foram evoluindo, estética e formalmente, consoante as necessidades utilitárias implícitas directas em cada acto cultual.

Numa perspectiva conjunta, a análise destas peças permitirá conhecer o programa iconográfico adoptado e estabelecer as relações formais entre as peças utilizadas e a sua evolução estética e tipológica ao longo de um século e meio. Contudo, a impossibilidade de aqui reproduzir a numerosa quantidade de gravuras impressas das três edições estudadas e as imagens correspondentes aos objectos análogos encontrados, limita, em

[44] Terá sido François Poilly o autor das gravuras não assinadas desta edição de 1651? Cf. E. BÉNÉZIT, "POILLY, François de", *in Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomo VI, s.l., Librairie Grund, 1956, p. 739.

[45] Pierre Miotte, gravador de buril, nasceu na Borgonha no século XVII e trabalhou quase em exclusivo em temas religiosos. Cf. E. BÉNÉZIT, "MIOTTE, Pierre", *in Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomo VI, s.l., Librairie Grund, 1953, p. 140.

[46] Jean Baron, gravador de buril francês, nasceu em Toulouse, por volta de 1616 e morreu em Roma depois de 1659. Aprendiz de Bloemaert, com quem gravou muitas pranchas, Baron deixou uma vasta obra, com mais de cem peças desenhadas impressas em Paris e Roma. Cf. P. GICQUEAUX, "BARON, Jean", *La Grande Encyclopedie*, Tome 5, Paris, H. Lamirault et C.ie, Éditeurs, p. 455, col.b; e E. BÉNÉZIT, "BARONIUS", *in Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomo I, s.l., Librairie Grund, 1960, pp. 412 e 413.

[47] Vide Anexo "Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*".

[48] Curiosamente, neste exemplar alguns dos erros foram censurados manualmente pelos próprios proprietários ou utilizadores, tendo sido corrigidos pelos cerimonialistas romanos nas edições seguintes. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Ex Tip. linguarum externarum, 1600, pp. 196 e [350 a 360].

[49] No final da edição do *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, é apresentado, nas páginas 60 a 63, um índice explicativo das respectivas gravuras reproduzidas.

nosso entender, o presente texto[50]. Assim, com o objectivo de proporcionar uma leitura mais inteligível e construir um histórico-explicativo mais coerente fomos forçados a seleccionar os desenhos mais elucidativos[51] e alterar a sua disposição original segundo a sua inclusão em determinada rubrica.

Auferida a ordem sacra do episcopado[52], o novo prelado deve de imediato preparar a tomada de posse na sua sede diocesana. De acordo com a antiga tradição, o bispo, chegado à cidade episcopal, integrava um cortejo solene organizado desde a porta principal da urbe até à igreja catedralícia. Montado a cavalo e conduzido sob o pálio, o prelado envergava os paramentos e os acessórios distintivos da sua condição eclesiástica. Na gravura que ilustra este momento são visualizados o pluvial e a mitra, cujas fitas desta caem sobre o escudete do primeiro, o pálio, com secções divididas e franjadas[53], à excepção na da edição de 1651[54], as vestes dos ministros eclesiásticos e os proeminentes rufos dos altos dignitários civis que transportam as varas daquele, quando se trata do desenho impresso em 1600[55].

Ora para receber condignamente o novo pastor diocesano, o Cabido prepara a ornamentação material da igreja catedralícia onde irá decorrer a principal cerimónia de tomada de posse da diocese como bispo residencial. A respectiva gravura, mostra, em nítida azafama, o adorno das paredes e do cadeiral, com os respectivos panos de armar, a colocação da banqueta no altar, com os seus castiçais de espigão, de características medievais,

Fig. 1 – Ornamentação da igreja catedralícia para a realização da cerimónia de pontifical
Autor: Sebastian Furch
Dimensão original: Alt. 8,3 cm X Larg. 11,1 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typis. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651, p. 22.

e o transporte do faldistório, que irá aparecer já devidamente armado no desenho da rubrica subsequente[56].

Após o recebimento da cerimoniosa saudação do clero diocesano[57], o prelado inicia as suas funções na porção territorial que a autoridade pontifícia romana lhe confiou para exercer o seu múnus de pastor e pontífice na Fé. Assim, enquanto na catedral exerce as sagradas funções de pontifical, mostrando-se aos fiéis reunidos em assembleia participante, no quotidiano de trabalho é no paço episcopal que o bispo procede a todo o tipo de solicitações próprias das actividades exigidas para a condução da diocese: ministério, magistério e jurisdição episcopais[58].

As cerimónias a que o bispo irá presidir, como administrador espiritual máximo da sua diocese, são aqui ilustradas em

[50] Vide Anexo "Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*".

[51] De grande riqueza iconográfica, muitas outras gravuras, apesar de analisadas, não foram incluídas no presente estudo, nomeadamente a que retrata uma reunião sinodal (*Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 146; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 177), o ritual do lava-pés (*Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 291; *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 321; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 345), ou o momento da adoração do Crucificado durante a Semana Santa (*Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 340; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 367).

[52] No *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typographi a Linguarum externarum, de 1600, vide gravuras das páginas 1 e 2, no *Cæremoniale Episcoporum,* Roma, Typis. Reu. CameræApostolicæ, de 1651, vide página 2, e no *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Tip. Caroli Giannini e Hieronymi Mainardi Impressorum Cameralium, de 1729, vide página 2.

[53] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 6; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 5.

[54] Cf. *Cæremoniale Episcoporum,* de 1651, p. 7.

[55] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 6.

[56] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 18, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 21; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 23.

[57] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 8, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 6; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 8.

[58] Cf. Milton PACHECO, *Por detrás de um Museu. O Paço Episcopal de Coimbra: história e memória*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em História da Arte, especialidade em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009 (policopiada), p. 26.

diferentes modelos. Embora se verifique um erro representativo numa das gravuras, pois a paramentação do prelado decorre na sacristia e não no interior do templo, é possível apreciar os paramentos e insígnias que vai usar nos cerimonais: a alva, a estola, o cíngulo, a casula, a mitra e o báculo[59].

Entre as casulas, pluviais e dalmáticas que vestem os presbíteros e os acólitos destacam-se as alfaias que cada um transporta, a naveta e o turíbulo, utensílios necessários à incensação do prelado no início ou durante a cerimónia[60], como acontece, por exemplo, no momento da elevação da hóstia[61].

Como objectos indispensáveis para realizar a celebração do mistério eucarístico – em memória da morte sacrificial e ressurreição de Jesus Cristo –, estão presentes no altar o cálice, coberto por pala quadrangular, a patena e o sanguíneo, encontrando-se sobre a credência, representada lateralmente, as galhetas dentro da sua bandeja, a bacia e o gomil[62]. Purificadas as mãos, com a água vertida do gomil para a bandeja[63], proferidas as fórmulas sagradas e executados os gestos rituais, o bispo, auxiliado por dois acólitos, um segurando a patena e o outro a píxide, composta por vários gomos, procede à distribuição da comunhão[64].

Intrinsecamente associadas à guarda e exposição do Santíssimo surgem representadas a urna eucarística, colocada sobre um trono[65], e a custódia, constituída por ostensório ladeado por colunas, na gravura da edição de 1600, e de raios alternadamente lanceolados e flamejantes nas obras restantes, que é transportada pelo prelado, sob o pálio, durante a procissão do *Corpus Christi*[66].

Não ficou esquecido também o tenebrário, ou o candelabro das Trevas, utilizado durante as cerimónias da Semana Santa, que aqui surge representado, cremos nós, na sua forma e lugar primitivos, segundo a ilustração da edição de 1600[67]. No entanto, não podemos ignorar o facto de o artista o ter representado, intencionalmente, sobre o altar de modo a sublinhar a circunstância, uma vez que na gravura de 1651, o tenebrário foi apresentado junto do altar com o respectivo suporte de pé alto, assente no chão, e com os quinze bocais[68], como os muitos exemplares conhecidos em Portugal para os séculos XVII e XVIII.

Fig. 2 – Procissão de *Corpus Christi*
Autor desconhecido
Dimensão original: Alt. 8,7 cm X Larg. 11,3 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typographi a Linguarum externarum, 1600, p. 271

[59] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, pp. 79 e 81, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 93 e 95; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, pp. 97 e 99.

[60] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 40, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 47 e 206; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, pp. 49 e 237.

[61] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, pp. 45 e 136; *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 53 e 162; e, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, pp. 55 e 171.

[62] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 45, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 53; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 55.

[63] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 201, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 233; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 250.

[64] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, pp. 47 e 212, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 54 e 246; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, pp. 56 e 279.

[65] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 271, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 315; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 340

[66] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 77, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 89; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 92.

[67] Não devemos esquecer que as gravuras da edição de 1729 repetem os esquemas compositivos da de 1600. Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 216; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 330.

[68] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 216.

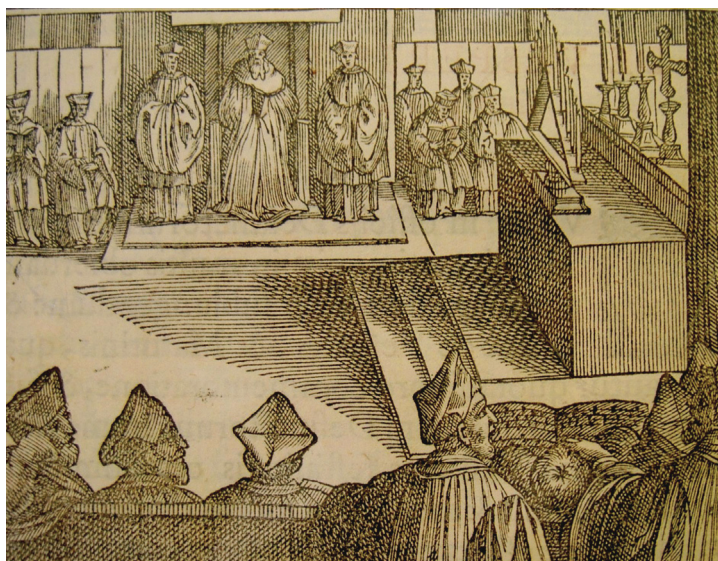



Fig. 3 – Ofício das Trevas durante a Semana Santa
Autor desconhecido
Dimensão original: Alt. 8,7 cm X Larg. 11,3 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum,* Roma, Typographi a Linguarum externarum, 1600, p. 265

Fig. 4 – Preparação das alfaias no interior da sacristia
Autor: Pierre Miotte
Dimensão original: Alt. 8,3 cm X Larg. 11,1 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum,* Roma, Typis. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651, p. 27

Vaticinando o fim da existência terrena, a morte do prelado estava igualmente contemplada no *Cerimonial* com a concretização de ritos fúnebres dignificantes à sua condição, nomeadamente a celebração de uma missa *pro Defunctis*. Nas respectivas gravuras identificamos alguns objectos, uns já representados anteriormente, como o turíbulo e a naveta, outros apresentados pela primeira vez, como a caldeirinha e o hissope, o chapéu episcopal, ou ainda os tocheiros[69], ou os castiçais[70], que alumiam o cadáver preparado sobre o catafalco.

Utilizadas como meros dispositivos ornamentais às diferentes edições, verificámos que os artistas contratados para as ilustrações posteriores tiveram como protótipo as gravuras do *Cerimonial* de 1600, reproduzindo nos seus desenhos as alfaias, paramentos e móveis de acordo com os cânones estéticos vigentes e procedendo ainda à correcção de alguns erros técnicos.

Definidos os conteúdos temáticos das ilustrações, comuns às três edições, importa doravante explorar determinadas particularidades existentes nas gravuras, perante a impossibilidade de explorar aqui o conteúdo iconográfico dos *cerimoniais* na sua plenitude.

Assim, a título de exemplo, na gravura da edição de 1651 é representada correctamente a sacristia (uma vez que os espaços maioritariamente representados correspondem ao interior do templo e, casualmente, ao exterior para a representação dos cortejos processionais), com os seus móveis destinados ao acondicionamento dos paramentos, onde são identificadas casulas e dalmáticas, e as muitas alfaias e outros objectos, como gomis, navetas, castiçais, cálices, com os respectivos véus, e ainda o estojo de uma custódia[71].

De igual modo, também são convenientemente tratados a figura do prelado, com a mitra segurada pelo acólito[72], ou de-

[69] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, pp. 336, 339 e 343; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, pp. 426 e 428.

[70] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 393 e 396.

[71] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 23, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 27; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 29.

[72] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 27; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 33.

posta em cima do altar, aquando da leitura do Evangelho[73], e a cátedra episcopal elevada sobre o trono e colocada sob o dossel.

No que diz respeito às alfaias, paramentos e mobiliário utilizados pelos prelados e seus ministros verifica-se um notável refinamento do traço de execução. São evidentes os pormenores de algumas vestes de pontifical e da indumentária dos restantes ministros e acólitos, como a decoração das casulas e dalmáticas[74], o escudete do pálio, com as figuras centrais inseridas dentro de cercadura ornamentada[75], ou o medalhão, com figura inscrita no interior, que adorna um frontal de altar[76].

Também os desenhos das alfaias assumem uma maior aproximação com as peças originais revelando as formas artísticas existentes no século XVII, como a banqueta do altar, que em muito se assemelha com os trabalhos de estanho. Surgem ainda o cálice, com a respectiva pala e patena, ambos dispostos sobre o corporal, mostrando este nitidamente os vincos, a bacia e o gomil entre dois castiçais, pousados sobre a credência lateral, e ainda o turíbulo com o qual o prelado incensa o altar[77].

Nesta imagem podem ainda ser identificadas as vestes de pontifical que o prelado enverga, a casula e o manípulo e a dalmática utilizada pelo diácono com as borlas caídas pelas costas. É, porventura, na categoria da paramentaria dos ministros, que se verifica o emprego de tecidos mais refinados e profusamente ornamentados da centúria de Setecentos.

Dentro da categoria do mobiliário estão representados o púlpito[78], destinado aos sermões, o cadeiral da igreja catedralícia[79], alguns bancos para assento dos presbíteros e acólitos, os tamboretes[80], popularmente designados de mochos e aqui apresentados segundo o modelo comum seguido em Portugal

Fig. 5 – Incensação do altar durante a celebração eucarística
Autor anónimo
Dimensão original: Alt. 8,3 cm X Larg. 11,1 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typis. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651, p. 236

para o século XVIII, ou as cadeiras, de pregaria, como mostra a gravura do *Cerimonial* de 1600[81].

Por último, se as ilustrações do *Cerimonial* de 1651 desvelam uma actualização das formas apresentadas, corrigindo erros e aperfeiçoando determinados aspectos dos espaços e das figuras que nele interagem, Giuseppe Horatii, o ilustrador da edição de 1729, manteve um obstinado apego às concepções formais das gravuras da obra de 1600, como se pode constatar nas sucessivas gravuras reproduzidas então.

A escassos momentos de finalizarmos a nossa análise, importa concluir que as gravuras anteriormente apresentadas, dotadas de um forte carácter didáctico-pastoral, dificilmente terão servido como arquétipos estilísticos utilizados na produção de obras pictóricas e na decoração de alfaias devocionais, paramentos e mobiliário litúrgicos. A sua riqueza iconográfica

[73] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 23. Vide igualmente as gravuras do *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 42, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 49; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 51.

[74] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 39, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 35; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 37.

[75] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, pp. 40 e 241.

[76] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 206.

[77] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 126.

[78] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 102, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 120; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 127.

[79] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 309, *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 313; e *Cæremoniale Episcoporum*, de 1729, p. 337.

[80] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1651, p. 206.

[81] Cf. *Cæremoniale Episcoporum*, de 1600, p. 143.

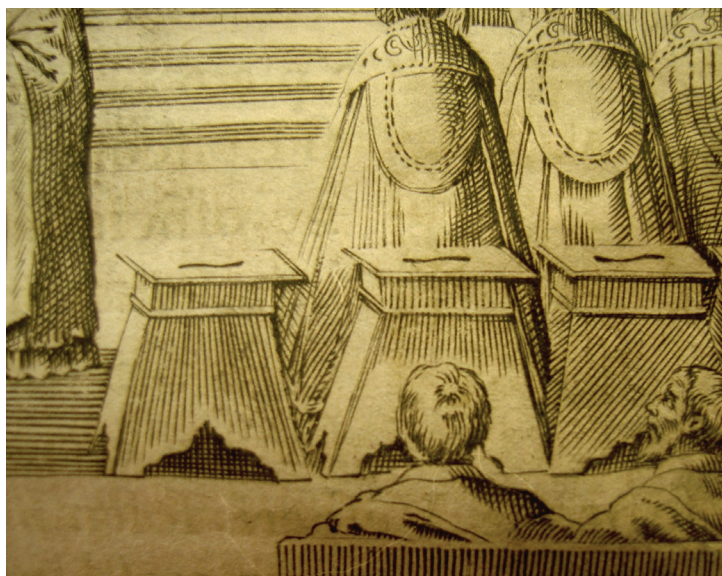



Fig. 6 – Pormenor dos tamboretes
Autor: L.M.
Dimensão original: Alt. 8,3 cm X Larg. 11,1 cm
Fonte: *Cæremoniale Episcoporum*, Roma, Typis. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651, p. 206

assenta quase exclusivamente numa contínua e repetitiva utilização dentro do mesmo tema e obra.

Ainda assim, no decurso das nossas investigações localizámos no Museu Diocesano Tridentino, na cidade italiana de Trento, um conjunto de tapeçarias do século XVII, cujos programas iconográficos terão tido por matriz, muito provavelmente segundo o que apurámos, algumas das gravuras reproduzidas nos *Cerimoniais*. Contudo, os esforços empreendidos não lograram alcançar o propósito último de comprovar as nossas constatações, sendo nosso ensejo colmatar as dúvidas presentes, quando a oportunidade surgir.

Desta forma, esperamos ter contribuído para a divulgação de um conjunto de raras ilustrações, intimamente ligadas às actividades episcopais, e concorrido para o alargamento da área de estudo que a gravura artística tem suscitado ultimamente no panorama historiográfico da Arte em Portugal.

Fontes e obras de consulta

Fontes impressas:

Cæremoniale Episcoporum, Roma, Typographi a Linguarum externarum, 1600.

Cæremoniale Episcoporum, Veneza, Venetiis apvd Cieras, 1614.

Cæeremoniale Episcoporum, Roma, Typis. Reu. Cameræ Apostolicæ, 1651.

Cæremoniale Episcoporum, Roma, Tip. Michaelis Angeli e Petri Vincentil de Rubels, 1713.

Cæremoniale Episcoporum, 2 tomos, Roma, Typis, & sumptibus Hieronymi Mainardi apud theatrum Capranicense, 1727.

Cæremoniale Episcoporum, Roma, Typis Caroli Giannini & Hieronymi Mainardi Impressorum Cameralium, 1729.

Cæremoniale Episcoporum, Frankfurt, Oficina de B. Joh, Max. à Sande, 1732.

Cæremoniale Episcoporum, Roma, Typis Generosi Salomoni, 1752.

Cæremonialia Electionis et Coronationis Pontificis Romani, Frankfurt, Oficina de B. Joh, Max. à Sande, 1732.

Instrucções Geraes em forma de Cathecismo, Lisboa, Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1769.

VAVASSEUR, R.P. Le, *Cerimonial Romano*, (tradução do Padre Manuel Dâmaso Antunes) Lisboa, Typographia do «Diario da Manhã», 1884.

Obras de consulta:

BAUDOT, J., "Cérémonial", Dom Fernand CABROL (Coord. de), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, Paris, Letouzey et Ané Éditeurs, 1910, tomo II, 2ª parte, cols. 3296-97.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomos 1 a 8, s.l., Librairie Grund, 1953-60.

CASINO FLORISTÁN e Juan JOSÉ TAMAYO (Dir. de), *Diccionario abreviado de pastoral*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1988.

CLETO, Dom Albino Mamede, "Arte e Liturgia. Expressão do Homem, Revelação de Deus", *Theologica*, II série, volume XXX, fascículo 1, Braga, 1995, pp. 107 a 121.

COUTINHO, José Eduardo Reis, e, PACHECO, Milton Pedro Dias, catálogo da exposição *Eucaristia:* Plenitudinis Mysterium. *O segredo da superabundância soteriológica*, Coimbra, Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Coimbra, 2005.

GICQUEAUX, P., "BARON, Jean", *La Grande Encyclopedie*, tomo 5, Paris, H. Lamirault et C.ie, Éditeurs, p. 455, col.b.

GOMES, Maria Eugénia Reis, *Contribuição para o estudo da festa em Lisboa no Antigo Regime*, Lisboa, Instituto Português de Ensino à Distância, 1985.

HIND, Arthur M., *A History of Engraving & Etching. From the 15th Century to the year 1914*, 2nd edit., New York, Dover Publications, INC., 1963.

MARINI, Piero, *The Magistri Cæremoniarum, custodians and promoters of the roman liturgy*, Santa Sé, Office for the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff, s.d.

MENDONÇA, Isabel Mayer, e, SALDANHA, Sandra Costa (Coord. de), *Mobiliário Português. Actas do 1.º Colóquio de Artes Decorativas da Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva*, Lisboa, 2008.

MOSTARDI, Faustino, "Cerimoniale dei Vescovi", *Enciclopedia Cattolica*, tomo III, Cittá del Vaticano, Casa Editrice G. C. Sansoni, 1949, pp. 1318 e 1319.

PACHECO, Milton, *Por detrás de um Museu. O Paço Episcopal de Coimbra: história e memória*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em História da Arte, especialidade em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009 (policopiada).

PACHECO, Milton Pedro Dias, e, COUTINHO, José Eduardo Reis, catálogo da exposição *Eucaristia:* Plenitudinis Mysterium. *O segredo da superabundância soteriológica*, Coimbra, Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Coimbra, 2005.

PAIVA, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

PAIVA, José Pedro, "O cerimonial da entrada dos bispos nas suas dioceses: uma encenação de poder (1741-1757)", *Revista de História das Ideias*, n.º 15, Coimbra, 1993, pp. 117 a 146.

PAIVA, José Pedro, "D. Fr. Luís da Silva e a gestão dos bens de uma mitra. O caso da diocese de Lamego (1677-85)", RAMOS, Luís A. Oliveira, RIBEIRO, Jorge Martins e POLÓNIA, Amélia (Coord. de) *Estudos de Homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, volume II, pp. 243-255.

PAIVA, José Pedro, "A Igreja e o poder", Carlos Moreira AZEVEDO (Dir. de), *in História Religiosa de Portugal*, volume II, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2000, pp. 135 a 185.

WALSH, Michael, *Dicionário de Papas*, Lisboa, Edições 70, 2006.

Anexo – Quadro comparativo das edições analisadas do *Cæremoniale Episcoporum*

Edição	**1600**	**1614**	**1651**	**1727**	**1729**	**1732**	**1752**
Volumes	1 volume	1 volume	1 volume	2 volumes	1 volume	1 volume	1 volume
Gravuras	70 gravuras	Gravura de rosto	67 gravuras	-	65 gravuras	-	-
Artistas	Desconhecido(s)	Léonard Gaultier (?)	Sebastian Furch; Oliviero (?) Santo Fillippo; François de Poilly; Pierre Miotte; Jean Baron; L.M. (?)	-	Giuseppe Horatii	-	-
Dimensões	8,5 alt x 11 larg	-	8,5 alt x 11,3 larg	-	8,4 alt x 11,2 larg	-	-
Papas	Clemente VIII	Paulo V	Inocêncio X	Bento XIII	Bento XIII	Clemente XII	Bento XIV
Data	1600	1614	1651	1727	1729	1732	1752
Tipografia	Linguarum externarum	Venetiis apvd Cieras	Reu. Camerae Apostolicae	Hieronymi Mainardi	Caroli Giannini & Hieronymi Mainardi	B. Joh. Max. à Sande.	Generosi Salomoni
Local	Roma	Veneza	Roma	Roma	Roma	Frankfurt	Roma
Nota histórica	Adquirido em 1606 por Frei Diogo Lopes de Coimbra (?)	Pertenceu a Frei Lucas de Alcalá (provavelmente do Convento dos Carmelitas Descalços do Buçaco)	"Do uso do P.e Manoel Simões", tendo custado 4800 réis	-	Pertenceu a Francisco Távora de Neiva e depois à livraria do Colégio das Ordens Militares de Coimbra	Pertenceu a João Pedro Ribeiro	Pertenceu à livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Capítulo III

Gravuras, desenhos e mitologias: estuques e pintura mural

Isabel Mayer Godinho Mendonça
Ana Paula Rebelo Correia
Anne Louise Fonseca
Patrícia Monteiro
Luís de Moura Sobral

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA
Centro de Estudos de Artes Decorativas da ESAD / FRESS
Instituto de História da Arte da FCSH / Universidade Nova de Lisboa
Bolseira da FCT

"Emblemas" de Alciato na cúpula da igreja de S. Pedro em Elvas

A igreja de S. Pedro, em Elvas, é um dos mais antigos templos da cidade. Fundada em 1227, de acordo com uma lápide existente na fachada, a sua origem medieval é ainda atestada pelo belo pórtico em cantaria e pelas suas três naves de arcaria apontada. A igreja foi sede de uma comenda da Ordem de Cristo[1].

No âmbito de uma reforma de feição clássica, levada a cabo provavelmente em finais do século XVI, foi construída uma nova capela-mor com a sua cúpula semi-esférica rematada por cupulim e a imponente torre sineira com o seu coruchéu piramidal alongado, eloquentes testemunhos contra-reformistas que hoje se erguem acima dos telhados do casario envolvente (**fig. 1**).

No seu interior, na cúpula do cruzeiro, a igreja de S. Pedro abriga um raro conjunto em estuque relevado branco com figuras de grandes dimensões, destacadas sobre um fundo liso cor de tijolo (**fig. 2 e 3**):

- *uma figura masculina coroada, com três rostos, três pares de braços e três pernas;*
- *uma outra figura masculina coroada, segurando uma lança e um escudo;*
- *um homem com barrete, empunhando uma bandeira;*
- *uma outra figura masculina montando um elefante, rodeada de insígnias militares;*

Fig. 1 – A igreja de S. Pedro, em Elvas, vista do lado sul.

Fig. 2 – O interior da igreja de S. Pedro de Elvas, entrevendo-se, ao fundo, a base da cúpula decorada com estuques de relevo.

[1] Apesar do interesse histórico e artístico desta igreja, não temos notícia de que alguma vez tenha sido objecto de qualquer estudo monográfico. As parcas referências mais desenvolvidas a este templo constam das seguintes obras: Luís KEIL, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Portalegre*, Lisboa, 1943; Ângelo MONTEIRO, *Portalegre – A cidade e a serra,* Portalegre, 1982, e Jorge RODRIGUES e Mário PEREIRA, *Elvas*, Lisboa, 1996. Cf. ainda a ficha PT041207050002 do Inventário do Património Arquitectónico da antiga DGEMN (actual IHRU), com informações adicionais sobre os retábulos e uma leitura das inscrições epigráficas existentes dentro da igreja, em *www.monumentos.pt*.

- *uma figura híbrida, com cabeça de veado e corpo de homem, perseguida por dois cães;*
- *um homem segurando um feixe de trigo e uma taça;*
- *e ainda, em tramos opostos, dois bustos diferentes, ambos apoiados em estípites.*

As figuras em estuque, aparentemente cobertas por sucessivas camadas de pintura que lhes acentuam uma certa rusticidade na execução (mas não na temática), são envolvidas por longas filacteras, hoje sem inscrições visíveis, ou enquadradas por templos com cruzes nos vértices. Nas nervuras que separam os oito gomos da cúpula entrelaçam-se bandas furadas de inspiração flamenga, repetindo-se os enrolamentos de gosto maneirista nas cartelas sobre as quais se apoiam três das figuras.

A interpretação destas enigmáticas figuras escapou a todos os autores que escreveram sobre a igreja de S. Pedro. Luís Keil, em 1943, no Inventário da Academia Nacional de Belas-Artes, descreveu a composição do tecto como "figuras, rótulas e laçarias" e julgou-as esculpidas em pedra, sem se aperceber que se tratava de relevos em estuque – um material que, no entanto, foi profusamente utilizado na arquitectura alentejana deste período[2]. Os autores mais recentes, ou não falam na decoração da cúpula de S. Pedro, ou apenas repetem a informação de Luís Keil.

Mas a original cúpula da igreja elvense suscita a curiosidade e as suas enigmáticas figuras reclamavam uma explicação. Uma análise mais atenta de algumas das imagens sugeriu-nos que o anónimo estucador de S. Pedro se tivesse inspirado numa obra que teve grande difusão no período de edificação da nova capela-mor do templo: *Emblemata*, o livro amplamente ilustrado do humanista e jurista milanês Andrea Alciato (1492/1550), o primeiro compêndio consagrado a "emblemas" e alegorias[3].

Dada à estampa pela primeira vez em Augsburgo, em 1531, a obra teve nada menos de 171 edições até ao final do século XVII, incluindo traduções para quase todas as línguas cultas da Europa. Em Portugal conhece-se apenas uma tradução da *Emblemata*, intitulada *Declaração Magistral sobre os Emblemas de Alciato com todas as Historias, Antiguidades, Moralidades, e Doctrina tocante aos bons costumes,* datada de 1695 e da autoria de Teotónio Cerqueira de Barros, cavaleiro da Ordem de Cristo e familiar do Santo Ofício. A versão portuguesa baseia-se na edição espanhola de 1615 de Diego López, com o mesmo título.

A *Emblemata* chegou a reunir mais de 200 "emblemas", criados por Alciato como composições pictóricas e poéticas

[2] Cf. Luís KEIL, ob. cit.. Embora só uma análise química possa determinar com certeza qual a composição da argamassa utilizada nestes estuques, é provável que se trate de uma mistura de cal, areia e água, sem adição de gesso, que nesta região só surge com frequência a partir do séc. XVIII. Cf. o estudo de T. FREIRE, A. SANTOS SILVA, M. R. VEIGA e J. DE BRITO, *Caracterização de Revestimentos Interiores Antigos Portugueses*, realizado no Laboratório Nacional de Engenharia Civil a partir de análises de amostras de argamassas de estuques. Os autores chegaram à conclusão de que a calcite e o quartzo (ou seja, a cal e a areia) são os materiais dominantes durante todo o século XVII, começando a aparecer vestígios de gesso nas amostras referentes ao século XVIII, sobretudo em frisos, molduras ou ornatos moldados em obra.

[3] *Emblemata* é o plural da palavra grega "emblema", que significa "mosaico", "embutido", "ornamento". Na primeira edição da sua obra, no prefácio que dedicou a Conrad Peutinger, Alciato descrevia os seus "emblemas" como um passatempo erudito destinado a humanistas. Sobre Alciato veja-se Henry GREEN, *Andrea Alciati and His Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*, Londres, Truebner, 1972, e ainda os comentários de Santiago SEBASTIAN que acompanham uma recente edição da obra, *Alciato Emblemas*, Madrid, Ed. Akal / Arte y Estética, 1985. O texto "Emblemas e leitura da imagem simbólica no Palácio Nacional de Mafra", na página da Internet *http://www.cesdies.net/iconografia-e-simbolica/fsp/emblemasbpnmafra.pdf*, fornece uma interessante introdução à emblemática e ao papel de Alciato, para além de identificar os livros de emblemas e de empresas existentes na biblioteca do Palácio Nacional de Mafra.

Fig. 3 – A cúpula da igreja de S. Pedro de Elvas *(na página anterior)*. **Figs. 4 e 4a** – O rei Gerião ou a Concórdia, figurado na mesma cúpula, e a gravura em que se inspirou, da edição em língua espanhola de 1549 da "Emblemata" de Alciato *(na coluna da direita).*

tripartidas, constituídas por uma imagem (*"Pictura, Imago, Icon* ou *Symbolon"*), um título ou mote (*"Titulus, Inscriptio, Motto* ou *Lemma"*) e um texto explicativo ou epigrama (*"Subscriptio, Epigramma* ou *Declaratio"*). A imagem era a ilustração de um conceito que, por sua vez, representava um vício, uma virtude ou um preceito moral; o título ou mote resumia o sentido da imagem; finalmente, no texto explicativo ou epigrama, descrevia-se a imagem e transmitia-se a mensagem moral.

Para a composição do seu livro, Alciato serviu-se de fontes literárias da cultura clássica como a Ilíada e a Odisseia, os fabulários latinos de Fedro e Esopo e as obras de Ovídio. Outras obras ainda foram importantes para a redacção da *Emblemata*, como a Bíblia, vários bestiários e livros de heráldica medievais, além de apólogos e provérbios em circulação nos meios humanistas.

O problema, no que respeita à identificação da fonte de inspiração do estucador de Elvas, é que as ilustrações da *Emblemata*, muitas vezes de autores diferentes, divergem substancialmente de uma impressão (ou tradução) para outra e nem todas as imagens da cúpula tinham correspondência em várias versões da obra. Ou seja, fazia-se mister que confrontássemos dezenas de edições do livro de Alciato, em busca da confirmação da nossa intuição inicial quanto à fonte de inspiração das imagens de Elvas.

Assim, analisámos as várias publicações da obra de Alciato. Por sucessivas exclusões e comparações, tendo sempre em mente as figuras dos oito tramos da cúpula de S. Pedro, conseguimos finalmente encontrar uma versão que inclui todas as figuras presentes em Elvas, interpretadas da mesma forma. Trata-se da edição espanhola dada à estampa em Lyon em 1549, ilustrada com gravuras de Pierre Vase e traduzida do latim para o castelhano por Bernardino Daza Pinciano[4]. Natural de Valladolid, em cuja universidade se doutorou em leis e leccionou, Bernardino Daza esteve em Portugal integrado no séquito de D. Joana, filha de Carlos V, por altura do seu casamento com o infante D. João, pai de D. Sebastião[5].

---

[4] Andrea ALCIATO, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Gullielmo Rovilio ou Guillaume Rouillé, 1549; a obra foi ainda publicada em Lyon nesse mesmo ano por aquele editor, em associação com Macé Bonhomme. Esta edição está acessível no sítio da Internet da Universidade de Glasgow: *http://www.emblems.arts.gla.ac.uk*.

[5] Cf. *http://www.cesdies.net/iconografia-e-simbolica/fsp/emblemasbpnmafra.pdf*.

Figs. 5 e 5a – O rei Agamémnon ou a Discórdia, representado no tecto de Elvas, e a gravura de Alciato que lhe serviu de inspiração *(à esquerda).*
Figs. 7 e 7a – Um estandarte empunhado por um soldado com a configuração do minotauro e a sua representação na gravura de Alciato *(à direita).*

Foi seguramente deste volume que o anónimo estucador elvense retirou as ideias para o seu trabalho na igreja de S. Pedro. Serviram-lhe de inspiração seis das gravuras principais que ilustram os emblemas – "*picturae*" – e dois dos bustos que figuram nas respectivas molduras, que reproduziu, de forma mais ou menos livre, em cada um dos oito panos da cúpula do templo.

O emblema "*La concordia insuperable*" (**fig. 4a**) é representado por um guerreiro coroado, envergando armadura, com três caras, três pares de braços e de pernas, empunhando do lado direito um ceptro, uma lança e um punhal, e do lado esquerdo um escudo. A figura está de pé sobre um monte rochoso, vendo-se ao fundo o mar. De acordo com o epigrama trata-se de Gerião, rei da ilha de Erítia, situada junto ao estreito de Gibraltar. Figura central de um dos trabalhos do mítico Hércules – *"O roubo dos touros de Gerião"* –, este rei monstruoso simboliza a força da virtude da concórdia, representada nos seus três filhos, unidos na piedade e no amor, e por isso designados pelo mesmo nome de seu pai. Segundo se pode ler no epigrama,

"En tanta piedad fueron uñidos / Y en tanto amor aquellos tres hermanos / Que jamas siendo de algunos vencidos / Sus reynos vuon tan libres y sanos / Que siendo tres un nombre mereçieron / Y ansi Geryon tres llamados fueron"[6].

A figura em estuque da cúpula (**fig. 4**) é representada de forma idêntica à da gravura, embora sem o enquadramento de fundo.

O emblema "*El furor y la rabia*" (**fig. 5a**) representa, segundo o epigrama respectivo, o rei Agamémnon, vestido de guerreiro, empunhando uma espada e um elmo, tal como o caracterizou Homero na Ilíada, vendo-se ao fundo o acampamento grego em frente a Tróia. No elmo está representada a cabeça de um leão enfurecido, uma alusão ao carácter belicoso e aguerrido daquele herói grego.

"Pintado en el escudo un leon fiero / Está, y de aqueste verso intitulado./ Espanto es de los hombres que el guerrero / Atridas traxo, Agamemnon llamado"[7].

A figura coroada do rei na cúpula da igreja de S. Pedro (**fig. 5**) veste também uma armadura e empunha um elmo e uma lança, tendo sido eliminada a paisagem de enquadramento.

[6] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 172.
[7] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 23.

Isabel Mayer Godinho Mendonça

Figs. 6 e 6a – A Paz simbolizada pelo elefante montado por um cornaca, no tecto de Elvas e na gravura de Alciato.

O emblema "*La paz*" (**fig. 6a**) representa um homem montado num elefante com um carro atrelado, segurando os arreios e um bastão, rodeado de dois ajudantes que ostentam troféus bélicos: uma armadura e um capacete. Segundo o epigrama, o elefante simboliza a força tanto na guerra como na paz:

"El elephante que vençer solia / las guerras con las torres guarneçidas / De gente que en batallas el traia / Sometiò a'l jugo sus fuerças rendidas / Y lleva armas d'el Cesar à la pia / Yglesia, y da de paz nuevas complidas, / por dar nos à entender como a un los brutos / ven de la paz seguirse grandes frutos"[8].

No painel do tecto de S. Pedro é representada a mesma figura (**fig. 6**), numa interpretação fidedigna do epigrama de Alciato ilustrado na edição de 1549.

O emblema "*Que no se à de descubrir el Secreto*" (**fig. 7a**) é figurado por um estandarte com a representação do Minotauro, com corpo de touro e torso de homem, fruto dos amores de Pasifae, mulher de Minos, rei de Creta, e de um touro. O estandarte é percorrido por uma faixa onde se inscrevem as iniciais "*SPQR",* acrónimo da frase latina*"Senatus Populusque Romanus"* ("O Senado e o Povo de Roma"), inscrita nos estandartes das legiões romanas. Ao integrar a figura do Minotauro, fechado pelo rei de Creta no terrível labirinto, na divisa dos exércitos romanos, Alciato pretendeu transmitir a ideia da importância de se manterem secretos os segredos de guerra:

"Traxo esculpido el gran pueblo de Marte / En sus banderas (como à consejero) / A el monstro que ençerró con subtil arte / En Laberintho el noble carpintero. / Por declarar que no ha de aver mas parte / De descubrirse, el capitan guerrero, / que el Laberintho tuvo de salida / Por que la astuçia daña si es sabida"[9].

Este emblema é livremente interpretado pelo autor do tecto de Elvas, que representa o mesmo estandarte, mas nas mãos de um homem, talvez um soldado (**fig.** 7).

O emblema "La figura de la Esperança" (**fig. 8**) é representado por Alciato através de um diálogo entre o leitor e a Esperança, uma figura feminina sentada sobre uma caixa em forma de tambor, que vem a ser a caixa de Pandora. Esta, ao abrir-se, espalhara as suas desgraças pelo mundo, permane-

[8] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 109.

[9] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 17.

Figs. 8 e 8a – A figura do Bom Sucesso com uma taça e um feixe de trigo, simbolizando a Esperança, no tecto de Elvas e na gravura de Alciato.

cendo dentro dela apenas a Esperança. Em frente da figura da Esperança estão Cupido e o Bom Sucesso, que segura uma taça e abraça um feixe de espigas, representando os sonhos vãos dos que amam e esperam. Por trás da Esperança está a figura de Némesis, a Vingadora, com o bridão na mão:

"*L. Quien eres tu que a'l cielo estas alçada? Con que pinzel fue fecha tu figura?*

E. Elpidio me pintò. Yo soy llamada La Esperança que no hay cosa dura Que facil no la buelva y la enternezca.

L. Por que hizo verde (di) tu vestidura?

E. No hay cosa que por mi no reverdezca.

L. Por que las flechas de la Muerte ayrada Quebradas traes?

E. Porque a'l bivo crezca Solamente Esperança, que acabada La vida, que esperar acà no queda.

L. En la tinaja porque estàs sentada?

E. Volando el mal yo sola estuve queda: Como lo canta d'el Ascreo la Musa.

L. Que ave es esa (di) tan mansa y leda?

E. Es la Corneja, que contino usa El dar buena Esperança, per que quando No es, dize serà con voz confusa.

L. Quien son los que te estan acompañando?

E. Cobdicia y Buen succeso, y van delante Los que velando estan, y estan soñando.

L. Quien es esotra que con faz constante Te mira y te acompaña y junta viene?

E. Es la que venga el mal en un instante, Y solo da à sperar lo que conviene" [10].

Deste emblema foi apenas utilizada, no tecto de S. Pedro, a figura do Bom Sucesso, segurando um molho de trigo e uma taça na mão (**fig. 8**). À sua volta pairam vários elementos: a caixa de Pandora, com a mesma forma de tambor, um coração e um gomil.

O emblema "*Contra los que se acompañan de rufianes*" (**fig. 9a**) é representado pela figura de Ácteon, já metamorfoseado em veado, fugindo dos seus cães que o querem devorar. Ácteon, filho de Aristeu, no regresso da caça, viu Diana banhando-se num tanque com as suas ninfas e tentou seduzi-la. A deusa castigou-o, transformando-o em veado e fazendo com que os seus cães o atacassem até à morte. Alciato pretendeu com a ilustração deste emblema prevenir os homens incautos contra as más companhias de que inadvertidamente se rodeiam.

"Gran summa de ladrones te acompaña / Scęva, y de coraçon muy generoso / Te piensas, por hazer tan grande hazaña / Que no aya algun rufian ni hombre vicioso / Que luego no se halle en tu compaña. / As de ser como Actęon venturoso, / El qual en ciervo siendo transformado / De sus lebreles fue despedazado" [11].

No tecto de Elvas, Ácteon é representado de forma idêntica à do emblema, na mesma posição, com o mesmo traje e perseguido por dois cães (**fig. 9**).

Finalmente, nos dois compartimentos restantes da cúpula de S. Pedro aparecem dois Termos ou Términos. Embora não tendo colhido inspiração directa na *"pictura*" que ilustra o emblema *"Il Termino"* / *"Le Terme"* da edição de Lyon, em que o Termo é representado no seu templo do Capitólio, em Roma, como um torso de um velho apoiado num bloco de pedra (**fig. 10b**), as duas figuras híbridas repetem a representação corrente desta divindade que supervisionava as fronteiras e tinha o seu templo no Capitólio, em Roma: um busto humano apoiado numa estípite, que no tecto de Elvas surge ladeada por vo-

[10] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 105.

[11] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 126.

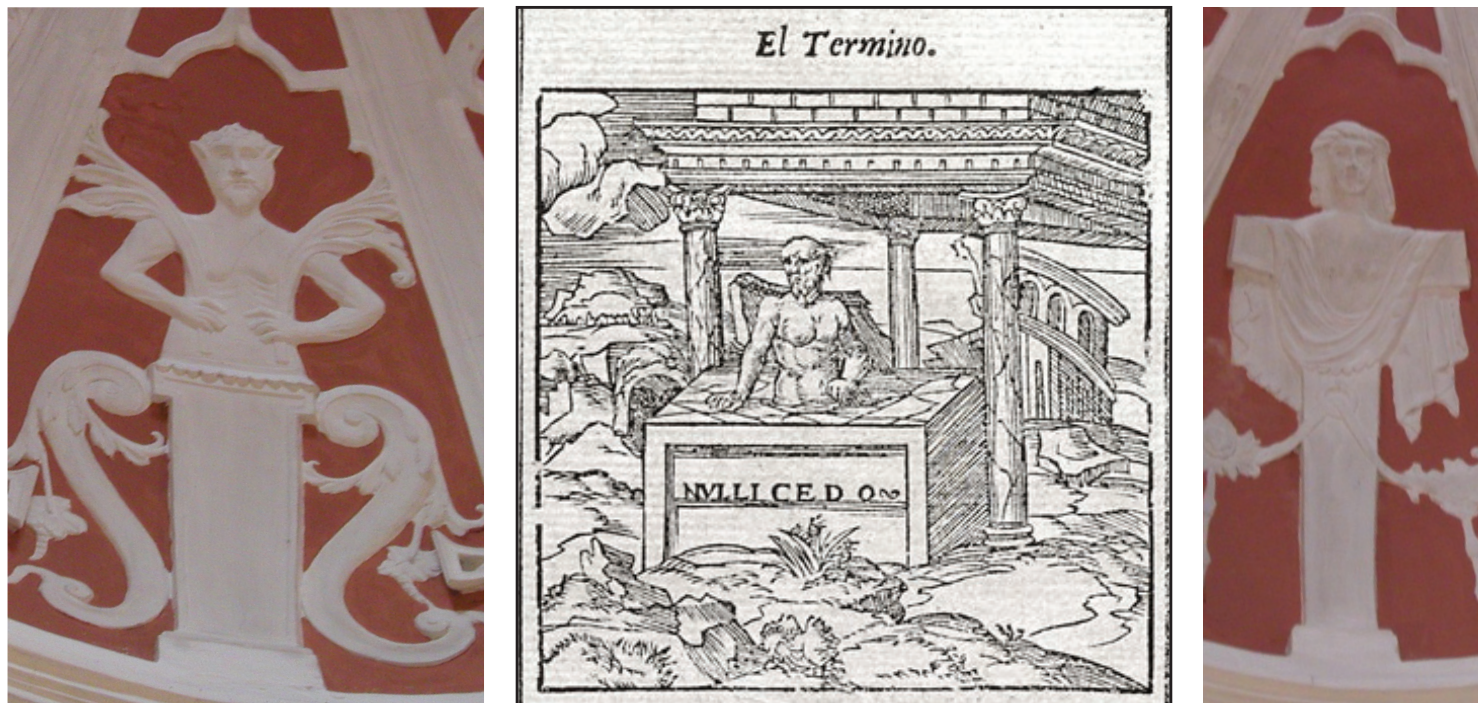
Figs. 9 e 9a – A representação de Ácteon perseguido pelos seus cães, na cúpula de Elvas e a correspondente gravura de Alciato.

lutas, num caso (**fig. 10**), e por fitas e pendurados no outro (**fig. 10a**). Conforme se explicava no epigrama respectivo, esta divindade lembrava ao ser humano que a hora da sua morte, o seu *"terminus"*, era inevitável e que a morte não se detinha perante nenhum obstáculo. Estava por isso inscrito na base da estípite o lema desta divindade, *"nulli cedo"*:

"Un canto en quadro à la forma de un dado está enterrado. En çima está esculpida una figura de un cuerpo cortado de la çintura abaxo, que invencida jamas confiesa aver vantaxa dado. El Termino aqueste es de nuestra vida. Que está prefixo el dia que nos lleva. Y del principio el fin da entonces prueva" [12].

A presença repetida do Termo na cúpula da capela-mor da igreja de S. Pedro de Elvas, lembrando ao homem a hora da sua morte, fornece-nos a chave para a leitura da mensagem moralizante das várias representações aqui figuradas: a importância da prática das virtudes ao longo da vida. No tecto estucado da igreja elvense, as virtudes são reforçadas pela presença dos seus opostos. Nos panos do lado direito da cúpula, surgem a Concórdia associada a Gérion, a Paz figurada pelo elefante com o seu cornaca, e o Bem, relacionado com a Esperança, simbolizada pela figura do Bom Sucesso. Do lado oposto, temos a Discórdia, representada pelo rei Agamemnon, a Guerra simbolizada pelo guerreiro segurando o estandarte das legiões romanas, e ainda o Mal e a Perfídia associados a Ácteon, devorado pelos seus próprios cães.

A presença deste programa iconográfico na igreja de S. Pedro de Elvas, inspirado na primeira edição em língua espanhola da *Emblemata* de Alciato, publicada em 1549, revela um encomendador erudito e atento às novidades bibliográficas, eventualmente ligado a alguma das academias literárias elvenses. Por outro lado, o facto de Bernardino Daza Pinciano, o tradutor

[12] Andrea ALCIATO, ob. cit., p. 215.

Figs. 10, 10a e 10b. – Os dois Termos do tecto de Elvas e a gravura que representa a divindade romana na edição espanhola de 1549 da "Emblemata".

para o castelhano da obra de Alciato, ter estado em Portugal, integrado no séquito de D. Joana, por altura do seu casamento com o infante D. João, e a própria proximidade de Elvas em relação a Espanha, poderão explicar o acesso do encomendador a esta edição da *Emblemata* e a sua utilização na singular decoração em estuque da cúpula da igreja de S. Pedro.

ANA PAULA REBELO CORREIA
ESAD/FRESS
Instituto de História da Arte da FCSH / Universidade Nova de Lisboa

Uma galeria de pintura europeia no tecto seiscentista de um palácio Lisboeta

Em Lisboa, entre a rua das Chagas e o Largo do Calhariz, sobrevive um edifico que, como muitos outros da cidade, foi outrora um palácio. Da sua vivência palaciana, pouco se adivinha. Exteriormente vê-se como um prédio, em fase avançada de degradação, com o rés-do-chão ocupado por lojas diversas. No interior as interrogações acumulam-se. Edifício transformado? Adulterado? semidestruído? parcialmente recuperado ou parcialmente devoluto? Sem dúvida um pouco de tudo isto. E é no interior deste espaço indefinível que, em duas salas, se conservam preservados, esquecidos e praticamente desconhecidos, dois tectos extraordinários, de finais do século XVII, início do XVIII, integralmente pintados, ilustrando temas da mitologia greco-romana.

Num artigo publicado em Julho de 1955 na Revista *Olisipo*, Matos Sequeira[1] esboça o percurso histórico do Palácio Sandomil. Com fundação no século XVI, o olisipógrafo estabelece uma cronologia dos seus vários ocupantes até 1955, data em que o andar nobre acolhe o "Clube dos 100 à hora", instituição que ocupará o espaço durante meio século. Sobre os tectos, Matos Sequeira refere apenas que foram executados no século XVIII "no estilo das obras de Pedro Alexandrino". Não há qualquer referência ao carácter excepcional da pintura ou à erudição da sua iconografia.

Em 2007, no âmbito de uma bolsa de pós-doutoramento dedicada ao estudo da iconografia greco-romana no património integrado na arquitectura civil residencial (azulejo, estuque e pintura), visitámos pela primeira vez o edifício e descobrimos com a maior surpresa os tectos das duas salas do andar nobre.

A investigação centrou-se logo de início na complexa iconografia das pinturas, com destaque para o tecto do amplo salão nobre: uma pintura que evoca de modo surpreendente a produção de António de Oliveira Bernardes e uma iconografia que revela uma encomenda erudita: temas da mitologia greco--romana, cartelas com emblemas, legendas em latim, figuras em *grisaille* num jogo constante de *trompe l'oeil*, entre as quais se destacam, como numa galeria de pintura, episódios da *Eneida* de Virgílio, das *Metamorfoses* de Ovídio ou ainda do *Diálogo dos Deuses* de Luciano de Samósata (**fig. 1**).

No tecto da sala de acesso ao salão nobre, que designamos por "Sala quadrada", são quatro os episódios das *Metamorfoses*: Apolo perseguindo Dafné (*Met.* I, 452-524), Ciparisso transformado em cipreste (*Met*. X, 106-142), Diana e Actéon, (*Mét.* III, 158-221), Alfeu e Aretusa (*Met*. V, 572-641). As cenas estão enquadradas por moldura trilobada sustentada, na parte inferior, por duas volutas num enquadramento de festões e flores, cartelas a enquadrar bustos em *grisaille*, atlantes, e toda uma estrutura que simula elementos arquitectónicos (**fig. 2**). Em ambas as salas, a pintura, o desenho, a policromia, a estrutura compositiva, são reveladoras de uma obra de grande qualidade.

No estudo que publicámos sobre as *Metamorfoses* de Ovídio na azulejaria barroca[2], e no qual, pela primeira vez, abordámos a iconografia destes tectos, destacou-se a importância da circulação de edições ilustradas das *Metamorfoses* e o recurso dos artistas aos modelos gravados como fonte para as suas composições. Durante o século XVII circulam na Europa centenas de edições da obra e as suas ilustrações impõem-se como tradu-

---

[1] Gustavo Matos SEQUEIRA, "A História de um Palácio" in *Olisipo*, Lisboa, 1955, pp.101-105.

Matos Sequeira explica que em 1709 "toda a parte do edifício que voltava para a Rua das Chagas ruiu estrondosamente". Não refere a fonte desta informação que levanta questões relativamente à cronologia das pinturas dos tectos, que nos parecem ser ainda de finais do século XVII, ou logo do início do século XVIII.

[2] Ana Paula Rebelo CORREIA, "As Metamorfoses de Ovídio na Azulejaria Barroca", in *Ovídio: Exílio e Poesia*, Actas do Colóquio no biliménio da "relegatio", Centro de Estudos Clássicos, Lisboa, 2008, pp. 127-158

ção visual do texto, constituindo-se edições das *Metamorfoses* apenas com imagens e breves legendas. Nos séculos XVII e XVIII, em Lisboa, e acompanhando a cultura europeia, o recurso à mitologia greco-romana está presente em manifestações públicas e privadas, lúdicas ou eruditas, como música, teatro, procissões e até touradas. Embora em Portugal seja escassa a pintura de cavalete de temática mitológica, certamente condicionada pelas exigências da censura inquisitorial[3], que proibia as obras que referissem amores profanos e que tivessem textos ou imagens considerados "*indecentes & desonestas, ou suspeitas ou escandalosas & injuriosas ao Estado Eclesiastico* (…)"[4] no espaço da arquitectura encontram-se interessantes conjuntos de temas da mitologia, não só nos revestimentos de azulejo mas também na pintura mural e nas decorações em estuque. As tapeçarias eram igualmente um importante suporte de temas mitológicos. Nas bibliotecas da nobreza lisboeta da época a presença de edições das *Metamorfoses* é frequente em edições francesas, espanholas ou italianas. Embora até ao século XIX não se conheça nenhuma tradução portuguesa, é à fábula ovidiana e às transformações dos deuses, que o Padre António Vieira vai buscar inspiração para o sermão sobre a Eucaristia, pregado em 1643 na Igreja de Santa Engrácia[5].

Na pintura mural de temática mitológica, em palácios lisboetas de finais do século XVII meados do século XVIII, chegaram aos nossos dias os tectos da Sala Dourada e da Sala das Bicas do palácio de Belém, o primeiro com representações de um episódio da *Eneida*, baseado em modelo de Pietro da Cortona, e de cenas das histórias de Perseu e de Ulisses, calcadas em modelos gráficos de Pierre Mignard (a partir de composição de Anibal Carraci), e o segundo com cenas das *Metamorfoses* pintadas em *grisaille* e inseridas em cartelas inspiradas nas gravuras de Bernard Salomon[6]; os tectos de três salas do Paço Velho da Ajuda, hoje uma das dependências do quartel da GNR, igualmente com temas da mitologia greco-romana e episódios das *Metamorfoses* (Sala de Apolo, Sala de Diana, Sala de Hércules), o tecto do salão nobre do palácio dos Távora, hoje Clube Desportivo da Mouraria, com pintura alegórica, ou ainda, já mais tardias, as pinturas de um dos tectos do palácio Regaleira, hoje Sede da Ordem dos Advogados e as pinturas de uma das dependências da ala setecentista do palácio Fronteira, igualmente com representações da fábula ovidiana.

Se pensarmos na quantidade de edifícios que desapareceu com o terramoto e, posteriormente, com as vicissitudes inerentes à transformação da cidade e se considerarmos que, apesar disso, chegaram até nós interessantes testemunhos através dos referidos tectos, a pintura de temática mitológica teria uma presença frequente nos programas decorativos das casas senhoriais.

É neste contexto que os tectos do palácio Sandomil têm que ser enquadrados e estudados, mesmo se, pela componente iconográfica, evocam um recurso a fontes eruditas, traduzidas numa pintura de qualidade excepcional.

Para a execução de dois dos quatro episódios da "Sala quadrada", o pintor recorreu a uma série de gravuras seiscentistas do *Bellissimum Ovidii Theatrum*, de Wilhelm Baur que, na mesma altura, eram também utilizadas como modelo para a realização de painéis de azulejo, como os painéis de Gabriel del Barco conservados no Museu Nacional do Azulejo[7] ou os painéis holandeses de uma das salas do Palácio Fronteira[8]. O autor das pinturas do tecto do palácio Sandomil faz prova de um excelente "entendimento" do espaço e integra astuciosamente os modelos gráficos nas cartelas que configuram uma estrutura arquitectónica, sendo quase impossível associar de imediato a pintura e o modelo que lhe é subjacente. Na representação de Ciparisso transformado em Cipreste, Apolo surge cenograficamente colocado no plinto de uma das volutas, como se estivesse num varandim, quando no modelo de origem se encontra representado envolto numa nuvem. Na representação de Alfeu e Aretusa o pintor acrescenta à composição um arbusto que cobre o sexo de Alfeu, cumprindo assim os requisitos de uma pintura isenta de características "…*indecentes & desonestas, ou suspeitas ou escandalosas & injuriosas ao Estado Eclesiastico*".

O salão nobre, de planta rectangular, com cerca de 10,70m de comprimento por 6,70m de largura, oferece ao espectador uma pintura imponente, que reúne um conjunto iconográfico único na arquitectura civil residencial em Lisboa. É uma composição monumental, compacta na sua apresentação, erudita na escolha dos temas, na sua identificação através de legendas

[3] *Idem, ibidem*, p.130

[4] Artur Moreira de SÁ, *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica, 1983, pp.637-646.

[5] Ana Paula Rebelo CORREIA, *op.cit.* p.131

[6] José MECO, "Tectos. Do Palácio de Belém", in *Do Palácio de Belém,* Museu da Presidência da República, Lisboa 2005.

[7] MNAA, nºinv. 900. Representação de Juno e Íris, episódio do livro XI das *Metamorfoses*.

[8] Ana Paula Rebelo Correia, *op.cit*, p. 124

em latim, na inserção da emblemática. A própria estrutura decorativa é reveladora de um exímio conhecedor da pintura de grandes superfícies murais e da pintura de tectos. A estrutura compositiva sugere um espaço em vários níveis, com o contraste entre a representação dos temas principais, que evoca uma galeria de pintura, e as figuras em *trompe l'oeil* que os enquadram, sugestivas de uma tridimensionalidade ilusória que dá ao conjunto uma dinâmica e força cenográfica e decorativa, incontestáveis (**fig. 3**).

Neste tecto estão representados sete temas da mitologia greco-romana, seis nos panos laterais e um no pano central, com fontes literárias distintas. As representações nos panos laterais têm uma legenda em latim, inserida em pequena cartela. Os temas são separados uns dos outros por uma figura da mitologia, pintada em grisaille e emoldurada por cartela ladeada por duas figuras em *trompe l'oeil* que simulam esculturas em pedra (**fig. 4**). Começando, quando se entra, no sentido das agulhas de um relógio, temos no primeiro pano, Minerva e Mercúrio que entregam as armas a Perseu, *PALLAS E MERCURIUS PERSEUM ARMIS INSTRUENTES* (Ovídio, *Met*. V, 46-47); no segundo pano, à esquerda de quem entra, duas representações: O juízo de Pâris, *IUDICIUM PARIDIS*, (Luciano de Samósata, *Diálogo dos Deuses*,) e Saturno conquistado por Vénus e Cupido, *VENUS ET CUPIDO ALIS TEMPUS EXPILANTES*; entre as duas composições, a figura de Diana, em *grisaille*, emoldurada por cartela ladeada por Minerva e Mercúrio, pintados em *trompe l'oeil*, sugerindo escultura em pedra. No terceiro pano, novamente apenas uma representação: Perseu corta a cabeça de Medusa, *PERSEUS MEDUSAE CAPUT ABSCINDEN* (Ovídio, *Met.* V, 1-249). No quarto pano, à direita de quem entra, duas representações: Pã e Siringe, *NE MRARE DEUM FUGA SI NIMPHA SEQUENTEM* (Ovídio, *Met.*I, 689-712) e a forja de Vulcano, *ARMA ACRI FACIENDA VIRO* (Virgílio, Eneida, VIII, 370-453). Entre as duas composições, a figura de Diana, igualmente em *grisaille* e emoldurada por cartela, ladeada por Júpiter e Vénus, pintados em *trompe l'oeil*.

No pano central, a composição, mais complexa, não está identificada por legenda. Entre estas várias figuras mitológicas intercalam-se oito representações emblemáticas, reprodução de ilustrações provenientes de dois livros de emblemas. O livro *IMPRESE DI DIVERSI PRINCIPI, DUCHI, SIGNORI, E D'ALTRI PERSONAGGI, ET HUOMINI ILLUSTRI. LIBRO SECONDO*, impresso em 1566, e o livro *LE IMPRESE ILLUSTRI DEL S.or IERONIMO RUSCELLI*, impresso em Veneza em 1583, parecem ter fornecido a maior parte dos modelos para os emblemas representados. No entanto, a literatura emblemática era abundante na época e são inúmeros os livros que repetem os mesmos emblemas. Certamente se encontrarão representações idênticas noutras obras.

Esta sequência de episódios da mitologia e a sua relação com a emblemática, traduz uma cultura visual erudita mas não pode ser entendida como um programa iconográfico, no sentido de uma lógica narrativa ou de uma leitura iconológica. Estamos perante uma série de temas mitológicos, dispostos lado a lado, reprodução de pinturas seiscentistas da época que certamente o pintor terá visto através de gravura, e que foram agrupadas como um conjunto de quadros. A identificação das fontes de inspiração e a própria configuração estética e estilística de toda a composição, revelam uma influência francesa, que lembra, numa escala mais pequena, mais sóbria e mais intimista, a estrutura compositiva do tecto do salão dos espelhos em Versalhes, com o modelo de "quadros" pictóricos enquadrados por figuras em *grisaille*, e figuras escultóricas em *trompe l'oeil*, identificados por legendas, e estruturados numa malha decorativa evocadora de uma estrutura arquitectónica.

O autor do tecto de Sandomil teve acesso à pintura europeia da época através de gravados que reproduziu com a máxima fidelidade. O episódio de Pã e Siringe é cópia exacta de pintura de Michel Dorigny (Museu do Louvre). Apenas as cores divergem, revelando que o pintor não teve acesso à pintura mas apenas a uma gravura (**fig. 5 e 6**). Saturno conquistado por Vénus e Cupido reproduz uma composição de Simon Vouet. As cores são igualmente diferentes e, por questões de espaço, o pintor do tecto suprimiu a figura da fama, presente na pintura de Vouet (**fig. 7 e 8**). A forja de Vulcano é cópia rigorosa de uma gravura de Johan Friedrich Greuter[9] e o episódio de Minerva a entregar as armas a Perseu, cópia igualmente rigorosa de gravura de Jan Muller, que reproduz composição de Bartholomeu Spranger (**fig. 9 e 10**). O juízo de Páris foi realizado a partir de uma composição utilizada também pelos pintores de azulejo. Na Casa Museu Verdades Faria um dos painéis, de

[9] MNAA, grav. 5822.

transição século XVII-XVIII, reproduz rigorosamente o mesmo episódio[10].

A iconografia do painel central levantou algumas questões de identificação. Reconheciam-se facilmente Apolo e Saturno, mas as restantes figuras não tinham atributos suficientes para se identificar o tema (**fig. 1**). Como nas outras pinturas, o modelo utilizado para a composição foi a chave para a leitura iconográfica. O painel central do palácio Sandomil reproduz parcialmente uma pintura de Nicolas Poussin (Museu do Berry, Bourges), que representa o episódio do livro II das *Metamorfoses*, no qual Faetonte pede a Apolo que o deixe guiar o carro do sol. Poussin traduz visualmente o texto de Ovídio, com minúcia na narrativa e nos pormenores (**fig. 11**). À volta de Apolo e Faetonte há todo um enquadramento alegórico alusivo ao Tempo: Saturno a tocar flauta, as quatro estações, com a Primavera coroada de flores, o Verão com um espelho na mão, em primeiro plano o Outono, com uma grinalda de folhas de vinha, e o Inverno, representado como um ancião. Ao fundo, as horas puxam o carro do tempo. No painel central do tecto, por questões de espaço e de enquadramento (a composição insere-se num quadrilobo), o pintor suprimiu as figuras do Outono e do Inverno, bem como os signos do zodíaco que, na composição de Poussin, em círculo dourado, envolvem Apolo. No tecto, apenas se representa Apolo e Faetonte, a Primavera e o Verão, Saturno e as horas.

Os sete episódios que observamos neste tecto traduzem um conhecimento do que de melhor se fazia na pintura europeia seiscentista: três pintores franceses, ligados à corte de Louis XIII e Louis XIV, Nicolas Poussin, Michel Dorigny e Simon Vouet, e três pintores /gravadores alemães, Wilhelm Baur, Friedrich Greuter e Jan Muller. Todos os motivos ornamentais, atlantes, figuras em *grisaille*, figuras em *trompe l'oeil*, são inspiradas em modelos europeus.

Este tecto poderá ter sido realizado nos últimos anos do século XVII, dentro de uma estética marcada pelos modelos do classicismo francês. A cenografia de toda a composição é muito semelhante à cenografia da pintura que António de Oliveira Bernardes (1662-1732) executa para a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em 1690, cujas campanhas de obras foram reveladas em estudo aprofundado de Vitor Serrão[11]. No tecto de Nossa Senhora dos Prazeres, Oliveira Bernardes recorre às composições de Simon Vouet e de outros pintores do círculo de Charles le Brun[12].

São muito semelhantes em ambos os tectos não só a cenografia de toda a apresentação compositiva, mas também os vários elementos decorativos que a preenchem: molduras, cartelas, festões de flores, carrancas, e um motivo decorativo constante, uma concha, que prenche os ângulos das composições. Também as figuras infantis aladas e as figuras em *grisaille*, evocadoras de uma tridimensionalidade ilusória, são praticamente idênticas em ambas as pinturas. Tanto na Igreja de N. Sra dos Prazeres, como no palácio Sandomil, o pintor sublinha toda a estrutura arquitectónica representada na pintura com um friso dourado que percorre e delimita linearmente todos os motivos arquitectónicos e ornamentais, conseguindo uma unidade compositiva com um forte impacto visual.

No entanto, no tecto da Igreja dos Prazeres, a apresentação perspéctica é muito mais desenvolvida do que no tecto do palácio Sandomil. Temos que ter em conta as dimensões e as diferentes funções de ambos os espaços. Parece-nos plausível considerar a composição geral do tecto do salão nobre do palácio Sandomil, no modelo estrutural, nas soluções cenográficas, nos modelos iconográficos, uma obra ligada ao círculo de António de Oliveira Bernardes e quem sabe, da sua própria autoria. Será necessária uma investigação minuciosa de arquivo, com o levantamento das campanhas de obras de finais do século XVII, início do XVIII, realizadas no palácio, ou a descoberta de uma assinatura nas pinturas, para que se possa, com fundamentação, identificar a cronologia e a autoria.

[10] Ana Paula Rebelo Correia, *op.cit.* p.144

[11] Vitor SERRÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, Arte e História de um Espaço Barroco,* Aletheia Editores, Lisboa, 2007.

[12] *Idem, ibidem*, p.28

Fig. 1 e 11 – Tecto do Salão Nobre, pormenor do pano central.
Apolo, Faetonte, Saturno, o Verão e as horas. Realizado a partir de composição de Nicolas Poussin, representando Faetonte a pedir a Apolo que o deixe guiar o carro do sol. Na pintura de Poussin foi representado todo um enquadramento alegórico alusivo ao Tempo; Saturno, as quatro estações, as horas e os signos do zodíaco.

Fig. 2 – Tecto da "Sala quadrada" que precede o Salão Nobre.
Quatro episódios das *Metamorfoses de Ovídio.*
Apolo e Dafné, Diana e Actéon, Ciparisso transformado em cipreste, Alfeu e Aretusa.

Fig. 3 – Tecto do Salão Nobre. Pormenor de um dos panos laterais. Pã e Siringe / Apolo / A forja de Vulcano.

Fig. 4 – Tecto do Salão Nobre.
Pormenor da cartela com figura em *grisaille* e em *trompe l'oeil.*

Fig. 5 e 6 – Pã e Siringe. Pormenor de uma das pinturas do tecto do Salão Nobre, cópia de pintura de Michel Dorigny

Fig. 7 e 8 – Saturno conquistado por Vénus e Cupido.
Pormenor de uma das pinturas do tecto do Salão Nobre, cópia de pintura de Simon Vouet.

Fig. 9 e 10 – Minerva e Mercúrio dão as armas a Perseu. Pormenor de uma das pinturas do tecto, realizada a partir de gravura de Jan Muller

ANNE-LOUISE G. FONSECA
Universidade de Montreal

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e a decoração do palácio Abrantes: fontes gravadas e pintura mitológica em Portugal [1]

Foi no âmbito da minha tese de doutorado [2], dedicada à vida e à obra de Pedro Alexandrino de Carvalho, que desenvolvi o estudo da sua pintura mitológica e, mais especificamente, o da decoração que realizou no palácio Abrantes, em Santos, atual Embaixada da França.

O propósito deste trabalho é de fornecer um estudo inovador sobre dois núcleos de pinturas, totalizando vinte e quatro painéis, executados por Pedro Alexandrino e a sua oficina. A nova interpretação que proponho permitirá entender de que maneira Alexandrino se destaca de seus contemporâneos.

1. O pintor que soube «agradar ao público»

Pedro Alexandrino é, sem dúvida, o pintor mais importante e mais significativo da segunda metade do século XVIII em Lisboa. Nasceu na capital em 1729, cidade onde passou toda a sua vida. Foi o pintor mais solicitado para decorar as igrejas e os palácios estragados ou destruídos pelo terremoto de 1755, pois a sua resposta às encomendas foi impecável: trabalhando rapidamente, ele foi capaz de fornecer uma arte que agradava tanto pelas figuras encantadoras que pintava como pelos baixos orçamentos que aceitava.[3] Assim, Alexandrino recebeu a maioria das encomendas, pequenas e grandes, religiosas e profanas, e ainda beneficiou do favor da rainha Maria I, soberana que também o solicitou, freqüentemente.

A arte de Pedro Alexandrino é essencialmente tributária do barroco tardio italiano, mas também do rococó francês e alemão, estilos que o pintor pôde conhecer através de vários exemplos: por um lado existiam quadros italianos e franceses em Portugal e, por outro, havia centenas de gravuras nas oficinas dos artistas, nas bibliotecas conventuais e nas coleções régias, oferecendo modelos que, além de servir aos artistas, também permitiam a divulgação das modas oriundas dos grandes centros artísticos. Não é de se estranhar que a maioria das obras de Alexandrino pertença ao repertório religioso; é o que mais se pedia numa sociedade ainda estruturada em função da religião. No entanto, desde o início da sua carreira, e mais ainda no último quartel do século XVIII, Pedro Alexandrino teve a oportunidade de executar várias obras de temática mitológica, inclusive grandes conjuntos decorativos destinados aos palácios reais e nobres da corte, mais também aos da burguesia, classe então emergente.

2. Pintura mitológica em Portugal

Não cabe a mim fazer aqui a história da pintura mitológica em Portugal. O que se deve salientar, é que são raríssimos os exemplos de temáticas mitológicas na pintura portuguesa do século XVII e do início do século XVIII. Poderia se pensar que tal escassez era devida à proibição de representar o nu na pintura portuguesa e ao fato da Inquisição não tolerar o erotismo, características próprias à pintura mitológica da época moderna. Porém, estas regras aplicavam-se à pintura religiosa e, por mais que a sociedade fosse conservadora, um particular bem podia decorar seu palácio com cenas consideradas ousadas. Ora, sabemos graças às pesquisas de Luís de Moura Sobral, que Bento Coelho pintou uma *Diana espreitada por*

[1] Este texto corresponde a uma parte do capítulo da minha tese de doutorado, dedicado à pintura mitológica de Pedro Alexandrino. Tem sido enriquecido com novos elementos descobertos após a entrega da minha tese. Aproveito para agradecer aqui o Senhor Pascal Teixeira da Silva, Embaixador da França em Portugal, assim como a Fundação Fronteira e Alorna, que me autorizaram a publicar as minhas fotos das obras de Alexandrino.

[2] Anne-Louise G. Fonseca, *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Tese de doutorado, Université de Montreal, 2008.

[3] Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, Coimbra, 1922, p. 96.

um fauno, cujo paradeiro é desconhecido.[4] Por outro lado, a popularidade da mitologia na literatura (pensamos em Camões ou na Arcádia Lusitana) e mais ainda nos azulejos não deixa lugar para qualquer dúvida. De fato, são inumeráveis os painéis de azulejos representando assuntos mitológicos que decoram os jardins e as paredes exteriores dos palácios portugueses. À titulo de exemplo, lembramos apenas os azulejos da fachada do palácio presidencial de Belém, datados dos séculos XVII e XVIII, onde Venus, entre outras, aparece quase inteiramente despida numa pose algo sensual.

Isto leva a pensar que os assuntos mitológicos eram, de fato, muito apreciados. A popularidade deles, tanto nos azulejos quanto na literatura, permite pensar que também foram correntes na pintura: se deixaram tão poucos rastros, talvez seja, simplesmente, o resultado de uma destruição quase completa dos acervos pelo terremoto de 1755. Por enquanto, não se conhece nenhum quadro pintado da primeira metade do século XVIII que tenha chegado até nós; apenas alguns desenhos, entre os quais se pode mencionar um *Apolo e Pan*[5] de André Gonçalves (1685-1762) e um *Orfeu e Eurídice nos Infernos*[6] de Vieira Lusitano (1699-1783), prova de que existia um gosto para esses assuntos.

A maioria das pinturas profanas encontradas em Lisboa podem ser datadas da segunda metade do século XVIII e do início do século XIX. Um dos exemplos mais interessantes se encontra no palácio Sandomil, em Lisboa, cujas pinturas foram erradamente atribuídas à Alexandrino.[7] Apesar de não ter sido muito afetado pelo terremoto (sofreu danos, mas não ardeu),[8] este palácio provavelmente recebeu a sua decoração nos finais de Setecentos por um autor até agora desconhecido. O teto do salão nobre é inteiramente coberto por uma vasta pintura decorativa simulando vários painéis de assuntos mitológicos enquadrados por motivos vegetais e arquitetônicos. Todos os painéis foram pintados segundo modelos gravados bastante variados do século XVII; não se trata aqui de mencioná-los todos, mas apenas de salientar alguns. Um dos mais bem executados representa *Perseu armado por Minerva e Mercúrio* e reproduz, no essencial, uma gravura de Jan Müller (1571-1628) segundo a obra de Bartolomeu Spranger (1546-1611), artista flamengo do século XVI. Aqui, o pintor português apenas modificou o espaço do fundo, colocando as suas personagens numa paisagem cujo horizonte é fechado por um bosque. Em outro painel, vemos *Vênus na forja de Vulcano*, obra pintada segundo uma estampa de Johann Friedrich Greuter (1600-1660). O artista português reproduziu somente o grupo da direita que inclui a deusa, quatro figuras trabalhando, um velho sentado e encostado, e a figura no primeiro plano, sentada no chão e segurando uma peça da armadura destinada à Enéias. A omissão das figuras da esquerda deve-se, muito provavelmente, a razões espaciais: quanto mais numerosas as figuras, menores, e quanto menores, mais difícil de vê-las desde abaixo. Outra pintura que quero destacar é a que representa *Saturno vencido por Amor, Vênus e Esperança*. Foi baseada numa estampa de Michel Dorigny (1617-1663), executada em 1646, segundo uma tela de Simon Vouet (1590-1649). Mais uma vez, o artista português reproduziu as figuras principais, criando assim uma composição mais arejada. Além de Saturno, pintou Cupido, Vênus e a Esperança. À derradeira tirou o seu atributo, a âncora, mas pôs-lhe umas plumas coloridas sobre a cabeça. Também omitiu os anjos voando com trombetas e, no lugar, abriu o espaço sobre uma paisagem que lembra as obras flamengas.

Em outra sala do palácio Sandomil, menor e contígua ao salão nobre, o teto é decorado por quatro painéis historiados entre os quais se desenvolvem grinaldas floridas, pequenos medalhões com bustos em grisalha e figuras decorativas. Dos quatro painéis, dois reproduzem gravuras de Johann Wilhelm Baur (1607-1642), executadas para uma edição das *Metamorfoses* de Ovídio, publicada em 1639 e reeditada em 1703. Um dos painéis representa *Apolo e Ciparisso* e o outro *Alfeu e Aretusa*. Em ambos os casos, apenas foram copiadas as figuras principais: no painel de *Apolo e Ciparisso*, o artista português pintou o veado ao lado de Ciparisso, e não à sua frente como se vê na estampa. Também modificou bastante a paisagem, deixando

---

[4] Luís de Moura Sobral, «Bento Coelho da Silveira e a pintura hispânica e hispano-americana», *Do Sentido das Imagens*, Lisboa, 1996, p. 59.

[5] M.N.A.A., inv. nº 793.

[6] Museu de Évora, inv. nº 672.

[7] Luís Reis Santos, «Mais uma obra de Pedro Alexandrino no Pôrto», in *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, p. 63, Norberto de Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, vol.1, Livro 5, Lisboa, s.d., p. 24, Fernando de Pamplona, «Pedro Alexandrino», *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol.III, Lisboa, 1957, p. 190, José-Augusto França, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, 1973, p. 23, M.J.M.R., «Palácios do Calhariz», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, Lisboa, 1975, p. 23, *Guia de Portugal*, Lisboa, 1988, p. 359, Margarida Calado, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, p. 25, José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Venda Nova, 1990, p. 34.

[8] Araújo, *op.cit.*, vol.1, Livro 5, s.d., p. 24.

de copiar a densa vegetação que se vê na gravura. No painel de *Aretusa e Alfeu*, por óbvias razões de espaço, a paisagem foi reduzida a umas árvores colocadas no fundo da composição. O mesmo processo foi aplicado, de maneira ainda mais radical, no painel representando *Diana e Acteão*. Aqui, a fonte gravada foi outra: o artista português usou uma gravura do Jacob Matham (1571-1631) executada segundo uma pintura de Paulus Moreelse (1571-1638). A estampa mostra-nos uma obra muito mais elaborada, cheia de figuras e de cenas secundárias. O pintor português apenas reproduziu a deusa, duas ninfas mais próximas dela, assim como o Acteão, à direita, que na obra portuguesa já possui cabeça de veado (na estampa flamenga, apenas aparecem os chifres).

Outro caso semelhante de uso sistemático de fontes gravadas variadas é o do coche da princesa D. Maria Francisca Benedita, irmã da rainha D. Maria I.[9] A viatura, possivelmente construída por ocasião do casamento da princesa com o príncipe D. José, seu sobrinho, em 1777,[10] está decorada por nove painéis à óleo sobre madeira erradamente atribuídos à Pedro Alexandrino.[11] Como no caso dos tetos do palácio Sandomil, ainda se desconhece o autor das pinturas e as fontes gravadas utilizadas variam bastante. Assim, o painel da frente do coche, que representa *O triunfo de Galatéia*, segue fielmente uma obra de Antoine Coypel (1661-1722) gravada pelo próprio e por Charles Simonneau (1645-1728) em 1695. Aqui, a maioria das figuras foram reproduzidas, com exceção dos *putti* da extrema direita e da extrema esquerda. Em outro painel, no lado direito da viatura, pode apreciar-se um *Pan e Syrinx* que foi pintado segundo uma obra de Nicolas Bertin (1667-1736) gravada por Bernard Baron (1696-1762) em 1715. O painel português segue de muito perto a obra francesa, notando-se porém, que as figuras femininas, particularmente Syrinx e a ninfa que vemos de costas, foram «cobertas» para que a nudez delas não seja tão flagrante. Nota-se também que o pintor português tomou a liberdade (ou será que lhe foi pedido?) de coroar Pan de folhas e de dar-lhe a vara de pastor. A largura do painel obrigou o pintor a omitir as duas ninfas da extrema esquerda assim como a paisagem que serve de abertura. Do lado esquerdo do coche, encontra-se um painel representando *Dejanira e Nesso*. A obra foi copiada de uma gravura de Flaminio Torre (1621-1661) segundo uma pintura de Guido Reni (1575-1642); neste caso, a diferença mais flagrante que se pode observar é que Dejanira foi «vestida», isto é, o pintor cobriu o seu peito com um ligeiro véu.

Tanto o caso do palácio Sandomil como o do coche da princesa D. Maria F. Benedita mostram, por um lado, que os assuntos mitológicos eram freqüentes e valorizados nas pinturas decorativas, logo que se fizessem os ajustes necessários para respeitar-se a decência. Por outro lado, mostram que os pintores portugueses reproduziam quase tal e qual as variadas fontes gravadas que possuíam como modelos.

3. A decoração do Palácio Abrantes

Nesse panorama, Alexandrino faz figura de exceção na medida em que executou (deveria dizer «inventou») vários conjuntos decorativos, alguns de envergadura incomum, outros infelizmente perdidos (pensamos aqui nos tetos que ele pintou no Palácio da Ajuda, sob encomenda da rainha D. Maria I, palácio que ardeu em 1794).[12] Além da documentação encontrada, testemunho do seu trabalho, existem também vários desenhos que permitem pensar que Alexandrino chegou à pintar vários tetos com assuntos profanos.[13] Ainda é preciso visitar muitos palácios para se ter uma idéia da campanha de decoração que ocorreu após o terremoto de 1755 e para se conhecer melhor o que chegou até nós. No entanto, pode-se dizer que Alexandrino se destacou do seus predecessores por não usar sistematicamente a cópia de gravuras; certamente, ele se inspirou de modelos conhecidos, mas deixou livre sua imaginação na hora de inventar composições que, afinal, são originais. O palácio Abrantes, é um belo exemplo da sua maneira de funcionar.

Construído no século XVI, o palácio dos marqueses de Abrantes foi bastante modificado ao longo do século XVII. Na primeira metade do século XVIII, foi ampliado e construíram-se os salões da ala que se abre sobre os jardins superiores.[14] Os tetos desses novos espaços teriam sido pintados por José da Silva entre 1737 e 1746, mas nada ficou das suas obras que foram in-

---

[9] Museu Nacional dos Coches, inv. nº V0023.

[10] *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 395, Elsa Garrett Pinho, *Ficha técnica do Museu Nacional dos Coches*, 1996, p. 4

[11] Anônimo, «Alexandrino de Carvalho (Pedro)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.1, Rio de Janeiro, Lisboa, 1935, p. 886, *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 395, Garrett Pinho, *op.cit.*, 1996, p. 2.

[12] I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livro nº 242 (1783-1804), fol.27r, 146v, Livro nº 243 (1787-1805), fol. 239r.

[13] M.N.A.A., inv. nº 33, 34, 37, 38, 41, entre outros.

[14] Helder Carita, *Le Palais de Santos. L'Ambassade de France à Lisbonne*, Paris, 1995, p. 39.

teiramente destruídas pelo terremoto de 1755[15] e pelos restauros subseqüentes. Ao contrário da idéia segundo a qual não existe referências aos estragos causados pelo terremoto,[16] sabemos hoje que a catástrofe não deixou o palácio intacto. Desconhecemos a importância dos estragos, mas sabemos que os tetos foram restaurados e que várias paredes sofreram fissuras. No entanto, o cotidiano dos Lencastre não foi afetado e, já em 1757-1758, restauros menores foram efetuados.[17]

Foi sob o 3º marquês de Abrantes, Pedro de Lencastre da Silveira Castelo Branco Sá e Meneses (1771-1828), também conhecido como conde de Vila Nova, que Pedro Alexandrino realizou a decoração de três salas no rés-do-chão: a Sala de Jantar, a Sala da Música e a Sala Grande. Estas últimas duas, objetos deste estudo, estão ligadas por uma parede comum. A primeira à que se tem acesso é a Sala da Música; a segunda, que parece um prolongamento da primeira, é a Sala Grande.

Dezesseis painéis decoram o teto da Sala da Música (**Fig.1**); os dois medalhões principais, ao centro, são os únicos a possuírem cenas historiadas que referem à *Eneida* de Virgílio. Em volta, quatro painéis representam os *Quatro Continentes*, tema relativamente comum e que Alexandrino pintou respeitando a iconografia de Cesare Ripa (1613).[18] Alternando com os continentes, seis painéis são dedicados às *Artes Liberais* (Arquitetura, Pintura, Escultura, Astronomia, Música e Poesia), assunto freqüentemente pintado no século das Luzes e que conheceu muita popularidade em Portugal. Estas artes, representadas por meninos «brincando» com os atributos de cada uma delas também estão representadas na Academia das Ciências de Lisboa e no palácio Fronteira, em Benfica, ambos decorados por Alexandrino.[19] A forma de representar as Artes liberais por meninos é própria da época: basta olhar para as obras francesas, como as de François Boucher (1703-1770) que inúmeras vezes as representou assim, para perceber quão comum era. Completando a série decorativa, quatro painéis, um em cada canto do teto, ilustram as *Quatro Estações*, tema bastante raro na obra de Alexandrino.

Os painéis centrais representam *Juno pedindo à Eólio para despertar os ventos contra Enéias*[20] e *Vênus recebe as armas de Vulcano para Enéias*, temas bastante freqüentes na pintura mitológica da época. Assim, podemos salientar que o próprio Alexandrino já tinha pintado o episódio de *Juno e Eólio* no teto do salão nobre do Palácio Ferreira Pinto, construído em 1791 por Francisco Higino Dias Pereira, um negociante de Lisboa que ali viveu até a sua morte em 1801.[21] Quanto ao tema de *Vênus e Vulcano*, Alexandrino já o havia representado na Sala de Aparato do Palácio Fronteira, nos anos 1780. As composições, bem que diferentes umas das outras, revelam um parentesco inegável com as obras do rococó francês; como nas pinturas de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) ou nas de François Boucher (1703-1770), as de Pedro Alexandrino possuem uma certa agitação criada pelas duplas de *putti* voando perto das figuras principais e pelos vários véus levantados pelo sopro de um vento imaginário. No entanto, não se trata de cópias; os modelos franceses apenas serviram, pelo visto, de inspiração.

Quando passamos à Sala Grande, assistimos à um tipo bastante diferente de decoração (**Fig. 2**). Aqui, são oito painéis – dois redondos e seis hexagonais – que decoram o teto.

---

[15] Carita, *op.cit.*, 1995, p. 71. O autor refere à documentos, mas não divulga nem o título, nem o lugar de conservação deles.

[16] Maria Teresa de Andrade e Sousa Gomes Ferreira, *O Palácio do Marquês de Abrantes*, Tese de Licenciatura, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1955, p. 26.

[17] Carita, *op.cit.*, 1995, p. 72, Norberto de Araújo, *Inventário de Lisboa*, T.I, fasc.6, Lisboa, 1949, p. 24. Os autores não especificam que tipo de restauro foi efetuado.

[18] Cesare Ripa, *Iconologia*, 2 vols., Madrid, Akal, 2002.

[19] No caso do palácio Fronteira, o atual teto onde pode se ver as Artes já não é obra do Alexandrino, pois desabou no século XIX e foi repintado segundo o desenho original (M.N.A.A., inv. nº 37).

[20] Existe um desenho retangular que foi, por um tempo, considerado como o esboço desta pintura apesar de suscitar algumas dúvidas (M.N.A.A., inv.nº 35, erradamente intitulado *Vênus e Marte intercedem a favor dos Argonautas Portugueses*). Gomes Ferreira, no trabalho que realizou sobre a decoração do palácio em 1955, foi das primeiras a questionar a relação entre o desenho e a pintura observando as diferenças e as similitudes entre as duas composições. Apesar dos contras, a autora concluiu que «a concepção que presidiu à composição de um, foi a mesma que guiou a composição da outra», (Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 59-60). Anne De Stoop parece concordar com a opinião de Gomes Ferreira (De Stoop, «Le Palais de Santos. Ambassade de France à Lisbonne», *Mundo da Arte*, n13, mars 1983, p. 23). Ver também Antonio Manuel Gonçalves, «Palacio Abrantes», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.III, 1988, p. 24. O fato que as duas composições sejam parecidas não surpreende, pois sabemos que Alexandrino repetia freqüentemente os seus esquemas, variando pouquíssimo a disposição das figuras mesmo em formatos diferentes. Porém, neste caso, o desenho não foi concebido para a pintura do Palácio Abrantes, mas para o teto do salão nobre do Palácio Ferreira Pinto (hoje sede da Mundial Fidelidade), no Largo do Chiado.

[21] Gustavo de Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade. Subsídios para a história de Lisboa*, vol.III, 1941, p. 472.

Fig. 1 – Pedro Alexandrino de Carvalho, *Teto da Sala da Música*,
Palacio Abrantes, Lisboa. Foto de A.-L.G.F.

Fig. 2 – Pedro Alexandrino de Carvalho, *Teto da Sala Grande*, Palácio Abrantes, Lisboa.
Foto de A.-L.G.F.

Fig. 3 – Pedro Alexandrino de Carvalho,
Alegoria da Terra, óleo sobre estuque, Sala Grande,
Palacio Abrantes, Lisboa. Foto de A.-L.G.F.

Acima da nossa cabeça, logo que entramos na sala, pode admirar-se o medalhão representando uma *Alegoria da Terra* numa composição algo sobrecarregada (**Fig. 3**).

A Terra, personificada por Cibele, se reconhece à torre que a coroa e ao carro puxado por dois leões, iconografia oriunda da Antiguidade. A obra de Pedro Alexandrino, não deixa de lembrar uma gravura de Charles Dupuis (1685-1742), que reproduz uma obra de Louis de Boullogne (1654-1733) (**Fig. 4**) onde a Terra também é vista acompanhada por Ceres e Baco. O pintor português não copiou a obra francesa, mas se pode pensar que ele chegou a conhecer a estampa e, talvez, tenha se inspirado dela para compor a sua obra.

A *Alegoria da Terra* é a única pintura do conjunto palatino a possuir um esboço preparatório, conservado no Museu Nacional de Arte Antiga.[22] Já mencionado por Gomes Ferreira,[23] o desenho apresenta algumas diferenças com a pintura, como o formato oval. Porém, parece-me seguro relacioná-lo com a obra da Sala Grande.

As três pinturas seguintes, ocupando uma faixa do teto, representam *Apolo e Dafne*, *Diana e Endimião* e, entre as duas, o *Julgamento de Páris*. Estes três assuntos, certamente dos mais populares, já tinham sido pintados por Alexandrino no palácio Fronteira. Uma observação já pode ser feita: as figuras estão pesadamente vestidas o que não corresponde à iconografia usual da pintura mitológica.

Paralela a essa faixa, uma outra ocupa a segunda metade do teto: as três pinturas representam o *Nascimento de Vênus*, *Polifemo e Galatéia* e *Diana e Acteão*. Mais uma vez, os três painéis revelam um forte parentesco com as obras francesas do final do século XVII e da primeira metade do século XVIII. O painel de *Diana e Acteão*, coloca, de maneira muito interessante, a questão do nu (**Fig. 5**). Estamos perante uma cena «aquática», onde Diana e suas ninfas foram atrapalhadas na sua intimidade por Acteão. Na tradição iconográfica, este episódio da mitologia constituía um ótimo pretexto para representar figuras despidas. Ora, no palácio Abrantes, apesar da cena se passar num rio, com as ninfas imergidas até a cintura, todas elas estão vestidas, como a deusa também. Curiosamente, quando Pedro Alexandrino pintou a fábula de *Diana e Acteão* na Sala de Aparato do palácio Fronteira, ele representou a Deusa e as ninfas despidas (**Fig. 6**). Isto me leva a pensar que a tolerância

Fig. 4 – Charles Dupuis, *A Terra. Triunfo de Cibele, Ceres e Baco*, 1721, buril e água-forte segundo Louis de Boullogne.

Fig. 5 – Oficina de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diana e Acteão*, óleo sobre estuque, Sala Grande, Palácio Abrantes, Lisboa. Foto de A.-L.G.F.

Fig. 6 – Oficina de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diana e Acteão*, fresco, Sala de Aparato, Palácio Fronteira, Lisboa. Foto de A.-L.G.F.

[22] M.N.A.A., inv. nº 3.

[23] Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 60.

ao nu dependia mais do patrocinador da obra do que de uma regra qualquer. O 3º marquês de Abrantes era famoso pelas suas manias devotas; o viajante Inglês William Beckford (1760-1844) deixou um testemunho revelador e pouco elogioso do marquês no seu diário de viagem: «La nuit dernière, ce nigaud de comte de Vila Nova que j'ai aperçu si souvent en manteau écarlate pendu aux trousses du saint sacrement, a ouvert à toute la canaille de Lisbonne ses jardins».[24] Mais à frente retoma:

> En chemin, nous avons croisé le saint sacrement qui se rendait en procession au chevet de quelque malade pour une visite d'adieu. Nous voilà dégringolant de notre voiture en toute hâte; nous nous précipitons pour rejoindre le cortège derrière lequel trottait cet imbécile de comte de Vila Nova, en manteau écarlate, un immense cierge à la main. Il est de toutes les sorties de l'Hostie ; c'est ainsi que, pendu à ses trousses, il passe le plus clair de sa jeunesse.[25]

Talvez encontremos aqui a principal razão para explicar a ausência, quase total, de nudez e de sensualidade – no entanto parte integrante dos modelos franceses ou italianos – na decoração do palácio Abrantes.

Completando a série decorativa da Sala Grande, o medalhão representando *Netuno e Anfitrite* (**Fig.** 7) encontra-se na extremidade leste do teto. Pela sua posição, de frente para o medalhão da *Alegoria da Terra* (**Fig.** 3), constrói-se um interessante jogo de espelho: a sua composição forma uma diagonal que parte da direita para a esquerda, enquanto na *Alegoria da Terra*, a diagonal parte da esquerda para a direita. A composição é, uma vez mais, reminiscente das obras do rococó, onde ninfas e tritões amontoam-se na água enquanto *putti* voam ao redor das figuras principais segurando véus numa atitude brincalhona.

Podemos aproximar a obra de Pedro Alexandrino de uma gravura de Charles Dupuis, representando o mesmo assunto mitológico (**Fig. 8**). As poses em diagonal da ninfa que vemos de costas, os tritões segurando os cavalos ou soprando em conchas, como também o carro-concha dos deuses, são elementos iconográficos típicos que Alexandrino soube usar à maneira dos grandes mestres franceses, porém numa composição original que ele inventou.[26]

Fig. 7 – Pedro Alexandrino de Carvalho, *Netuno e Anfitrite*, óleo sobre estuque, Sala Grande, Palácio Abrantes, Lisboa. Foto de A.-L.G.F.

Fig. 8 – Charles Dupuis, *Água. Triunfo de Netuno e Anfitrite*, 1717, buril e água-forte segundo Louis de Boullogne.

Observando bem o conjunto da Sala Grande, notamos que ele é dividido por dois temas principais: de um lado, temos quatro painéis com mitos ou alegorias acontecendo sobre a terra, enquanto do outro lado, os assuntos mitológicos envolvem todos cenas aquáticas. Em outros termos, temos aqui dois

[24] William Beckford, *Journal intime au Portugal et en Espagne. 1787-1788*, «Vendredi 29 juin», 1986, p. 109.

[25] Beckford, *op.cit.*, «Mercredi 18 juillet», 1986, p. 138.

[26] Existe um esboço onde vemos, na parte superior da folha, um carro-concha com uma figura feminina que pode ser associada à Anfitrite. Na parte inferior da folha, um outro esboço representa a figura da Terra acompanhada por um fauno e dois meninos. M.N.A.A., inv. nº 41, verso.

elementos: a Terra e a Água. Quanto ao Ar e ao Fogo, estão simbolizados pelos dois painéis da Sala da Música: *Juno pedindo ao Eólio para liberar os ventos* e *Vênus recebe as armas de Vulcano para Enéias*. A associação destes mitos aos elementos não é uma novidade. Vários artistas os utilizaram para ilustrar os *Quatro Elementos*. O pintor francês Louis Lagrenée (1724-1805), contemporâneo de Alexandrino, assim os representou em 1774: *Netuno e Anfitrite* ou *A Água*, *Ceres e Triptolema* ou *A Terra*, *Vulcano apresentando as armas à Vênus* ou *O Fogo* e *Eólio soltando os ventos a pedido de Juno* ou *O Vento*.

Mas porquê o tema dos *Quatro Elementos* ? Para entender esta escolha, há de se olhar para as funções das duas salas no século XVIII. A organização dos espaços do palácio Abrantes corresponde à um modelo oriundo do século XVI, onde a descontinuidade entre as diversas salas e quartos revela a vida reclusa e privada da nobreza portuguesa. Da entrada até os salões, se atravessa várias ante-câmaras e câmaras. Estas, por sua vez, levam à Sala de Audiência que Helder Carita também chama de «Sala do Estrado». Na realidade, parece ter tido alguma confusão entre a Sala de Audiência e a do Estrado. Carita primeiro fala como se as duas salas fossem as mesmas. Porém, na sua obra, as legendas abaixo das imagens indicam que a Sala de Audiência corresponde à Sala da Música, ao passo que a Sala do Estrado é identificada como a Sala Grande.[27] Além do mais, o autor acrescenta, adiante no seu texto, que a Sala do Estrado era assim chamada por encontrar-se nela um estrado coberto por um docel. Carita explica que nas famílias da alta nobreza, não só o amo da casa recebia seus convidados sobre um estrado coberto, como também sua mulher, em outra sala, recebia suas visitas sobre um estrado maior cheio de almofadas onde elas podiam se sentar.[28] Assim, do mesmo jeito que a Sala de Audiência refere ao espaço privilegiado dos homens, a Sala do Estrado corresponde ao espaço privilegiado das mulheres. Marieta Dá Mesquita o explica claramente: o estrado era uma peça da mobília associada ao feminino:

> Aí viviam e envelheciam. Sentadas de pernas cruzadas por baixo das saias, ignorando o uso de cadeiras, na companhia de amigas e criadas e rodeadas de almofadas trabalhavam, brincavam com os chamados «cãezinhos de estrado» e tagarelavam.[29]

Assim entendemos que, no palácio Abrantes, os quatro elementos são representados em duas salas que correspondiam aos espaços femininos e masculinos do palácio: na Sala Grande, a Água e a Terra simbolizam o feminino, enquanto na Sala da Música, o Fogo e o Ar representam o masculino.

4. Pedro Alexandrino e a sua oficina

A questão da autoria já foi colocada várias vezes à respeito da decoração das salas do palácio Abrantes,[30] entre outros porque há uma visível desigualdade na qualidade de execução dos painéis. Curiosamente, que eu saiba, nunca se tinha considerado um precioso documento escrito e assinado pelo próprio Alexandrino, antes do trabalho que desenvolvi no âmbito da minha tese.[31] No documento, intitulado *Rellação dos Paineis de Figuras que Pintei nos tectos das Sallas do Palacio do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Marquez de Abrantes*, Pedro Alexandrino descreve metodicamente as pinturas que executou nas três salas do rés-do-chão do palácio Abrantes. No final da página, ainda acrescenta um parágrafo explicativo onde descreve de maneira sucinta, mas eficaz, as figuras secundárias que povoam suas pinturas:

> Tritois são meios Homens e meios Peixes. Satiros, são meios Homens e meios Cabras. Sereias meias mulheres, meias Peixes, Genios são Rapazes pequenos. Cavallos marinhos tem patas de Peixes. Nynfas, Filhas do Occeano e de Thethys, as Nereides habitavão no Mar; as Naides nos Rios, as Dryades nos Bosques; as Napeas nas Florestas. Cyclopes são Officiaes de Vulcano tem só um Olho na Testa. São estas as Figuras de que se compoem os Paineis.[32]

---

[27] Carita, *op.cit.*, 1995, p. 51 e 55.

[28] Carita, *op.cit.*, 1995, p. 52 e 55.

[29] Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura, uma proposta de investigação. O Palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*, Tese de doutorado, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 1992, p. 86-87. A autora cita Maria Antónia Lopes, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: a transformação dos papeis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*, Lisboa, 1989, p. 47.

[30] Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 62, Gonçalves, *op.cit.*, vol.V, T.III, 1988, p. 25 e De Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 23.

[31] Anônimo, «Um documento do pintor Pedro Alexandrino», *Terra Portuguesa*, nº 27-28, 1918, p. 50. Agradeço ao Prof. Dr. Vítor Serrão que tornou possível a consulta desta publicação. Não consegui consultar o documento original; os autores que o mencionam não referem claramente ao fundo de arquivo onde está conservado.

[32] Anônimo, *op.cit.*, 1918, p. 50.

A quem era destinada uma tal descrição e, mais particularmente, uma tal explicação como a do último parágrafo ? Tinha a «Relação» de Alexandrino o objetivo de oficializar seu trabalho para o marquês ou também teria servido à uma compreensão mais clara dos mitos representados ? E, se for este o caso, deve-se então presumir que o 3º marquês de Abrantes, apesar de patrocinador das obras, mal conhecia as personagens da mitologia greco-romana ? Esperamos que futuras pesquisas possam ajudar à responder à tais perguntas...

Outro aspecto trazido pela existência do documento é que, pelo seu próprio título, a descrição de Pedro Alexandrino deixa entender que ele pintou todos os painéis. Ora, já foi salientado que a qualidade dos painéis é desigual, o que trouxe as perguntas absolutamente pertinentes, no que diz respeito à autoria das pinturas. Torna-se evidente, sobretudo quando olhamos os painéis da Sala Grande, que a qualidade de execução varia de uma pintura à outra. Poderia argumentar-se que Alexandrino já estava velho, cumprindo quase setenta e cinco anos, e que a mão dele já não era tão firme. Porém, ele estava simultaneamente comprometido em realizar o teto da nave e o da capela-mor da Igreja do Santíssimo Sacramento, no Chiado, obras de excelente execução. A verdade, é que nem todas as pinturas da Sala Grande são de qualidade inferior e outros painéis do palácio Abrantes revelam uma qualidade superior, como os do teto da Sala da Música (com exceção dos *Quatro Continentes*, muito mais fraquinhos do que o resto), assim como o da Sala de Jantar. Portanto, só a presença de um discípulo podia explicar essa variação na qualidade de execução das pinturas. A pesquisa que levei a cabo nos arquivos da Casa de Abrantes, conservados no I.A.N./T.T., confirmou a minha hipótese: os documentos encontrados comprovam que o contrato de pintura foi atribuído à Pedro Alexandrino, entre 1804 e 1805, mas revelam também a participação de pelo menos um dos seus discípulos, Felisberto António Botelho (1760-1807).[33] Apesar de fornecer poucos detalhes no que diz respeito às pinturas executadas, os documentos permitem estabelecer que Felisberto dirigiu parte das obras de preparação dos tetos, realizou trabalhos de pintura e, com outros, executou as *quadraturas*. Acho que se pode presumir que, nesses trabalhos de pintura, o discípulo tenha ajudado o mestre na realização de alguns painéis.

O objetivo deste trabalho era de propor uma nova interpretação do programa decorativo que Pedro Alexandrino executou no palácio Abrantes e, conseqüentemente, de mostrar o uso feito pelo artista das fontes gravadas. Sem pretender à um estudo exaustivo da pintura mitológica em Portugal, minha intenção era de mostrar que, no contexto cultural da época, Alexandrino se destacou da maioria dos seus predecessores e contemporâneos pela sua originalidade, «inventando» suas próprias composições, inspiradas de modelos gravados, sem os copiar de maneira sistemática.

---

[33] I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livro nº111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fols. 66-85 e 88. Livro nº112: *Santos. Obras. 1803-1806*, fols. 99-105.

PATRÍCIA ALEXANDRA RODRIGUES MONTEIRO
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

O *Amor Divino*: iconografia e iconologia de um conjunto mural

O Convento das Servas: Elementos históricos

No Terreiro das Servas, em Borba, existiu, pelo menos desde o século XVI, uma ermida pertencente à Irmandade de "*Servas de Nossa Senhora*". A conversão em casa conventual deveu-se a uma disposição testamentária do Padre Mestre Pedro Caldeira, datada de 1598, o qual deixou todos os seus bens à Ordem de S. Francisco [1]. A primeira pedra do novo cenóbio foi lançada em 1604, tendo a construção decorrido sob o patronato do duque de Bragança, D. Teodósio II, o qual lhe concedeu esmola de 30.000 réis, logo em 1611. As obras de edificação foram bastante demoradas, tendo as primeiras religiosas clarissas vindo do Convento das Chagas de Vila Viçosa para aqui se instalarem apenas em 1645 [2]. O convento foi recebendo ajudas da coroa para a sua manutenção e para obras, como sucedeu durante o reinado de D. João IV e, mais tarde, de D. João V, que lhes concedeu "(…) *cem mil réis de ajuda de custo por esta vez somente para os reparos maes precizos* (…)" [3].

A extinção da casa religiosa chegaria em 1885, por ocasião da morte da última freira, o que deu início à desanexação de todos os seus bens patrimoniais móveis e imóveis. A igreja foi ainda, provisoriamente, entregue à guarda da irmandade que zelava pela Igreja da Ordem Terceira (ou do Senhor Jesus dos Aflitos), anexa à das Servas. Porém, com o avançar do tempo, tanto a igreja como a parte conventual foram caindo em ruína, sendo a primeira propriedade do Estado classificada como *Imóvel de Interesse Público*, desde 27 de Março de 1944 (Decreto nº 33.587) [4].

Fig. 1 – Igreja e Convento das Servas (Borba)

Caracterização artística do edifício

O edifício da igreja conventual é extremamente simples do ponto de vista arquitectónico, contrastando com a riqueza que outrora exibiram as suas decorações interiores, numa dicotomia corpo (despojamento) / alma (riqueza) comum em conventos franciscanos femininos (**Fig. 1**). Casos como o Convento das Servas, em Borba, ou os das Chagas, de Santa Cruz e da Esperança (Vila Viçosa), decorrem do modelo (bastante próximo) da igreja do Convento de Santa Clara, em Évora.

[1] ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, vol. IX, 1978, p. 129

[2] SIMÕES, João Miguel F.A., *Borba, Património da Vila Branca*, pp. 147-148.

[3] A.S.C.B., *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 17 de Maio de 1710, fl. 93v.

[4] G.T.L. de Borba, *Plano de Pormenor de Salvaguarda da Zona Antiga de Borba*, 2002, p. 191.

Fig. 2 – Tecto da igreja, pintura de António dos Santos, 1732

O interior da igreja é de nave única, planta rectangular, pé direito bastante elevado e abóbada de berço, estando os alçados revestidos por azulejos de padrão, do tipo maçaroca de milho. O edifício apresenta ainda hoje diversas decorações murais, em graus de conservação muito diferenciados, sendo que apenas o programa que reveste o tecto da nave se encontra documentado **(Fig. 2)**. Acima da cornija desenvolve-se um "balcão" fingido que corre toda a nave, pontuado aos cantos por anjinhos. Este tipo de estrutura, com balaustradas ou outros elementos arquitectónicos fingidos é comum a vários edifícios presentes na região, que combinam o brutesco com tímidos apontamentos de perspectiva, decorrentes do modelo do tecto da Biblioteca do Colégio do Espírito Santo, em Évora (1708).

A autoria da pintura do tecto da igreja das Servas ficou a dever-se ao pintor calipolense António dos Santos que, em 1732, assinou o contrato com as freiras para "(…) *pintar a ollio o teto da igreja* (…) *com pinturas composissimas ao moderno* (…) *com os mais serconstansios de bortesco que pedir a obra e primor da arte* (…)" [5]. A alusão a pinturas *ao moderno* relaciona-se com os modelos italianos que com o reinado de D. João V se vão progressivamente instalando na pintura de tectos, graças à profunda transformação que causará a passagem de Vincenzo Baccherelli por Portugal, em finais do século XVII e inícios do XVIII[6]. Muito embora, em 1732, os modelos de Bacherelli já não fossem novidade em Portugal, devemos ter presente que a difusão de influências consideradas como de maior "modernidade" tardaram a fazer a sua implantação em regiões do interior, poucas vezes conquistando terreno a soluções estéticas profundamente enraizadas, como foi o caso da pintura de brutesco.

O *Amor Divino:* Iconografia e Iconologia.

É, no entanto, no coro-alto que se encontra o programa mais interessante do ponto de vista iconográfico de todas as pinturas ainda visíveis neste edifício. O coro-alto é, actualmente, um espaço bastante degradado, coberto por abóbada de berço, sem vestígios de que tenha sido, em algum momento, decorada. Todo o seu recheio artístico desapareceu, à excepção das pinturas que revestem os alçados, dois altares pintados e um nicho, testemunhos de vários momentos dentro do estilo Barroco **(Fig. 3)**.

Apesar do seu estado de degradação, o coro-alto da igreja do Convento das Servas encerra, ainda hoje um dos mais curiosos e singulares programas murais e iconográficos de teor moralizante desta região. Este conjunto pictórico preenche a metade superior dos alçados, articulando-se com pré-existências como o altar de S. Bento (1691) ou o pequeno nicho que lhe é fronteiro (1705). Na verdade, embora não se encontrem datadas, as pinturas dos alçados estendem-se, em algumas zonas, sobre as ilhargas do altar de S. Bento, enquanto que, na zona do pequeno nicho, existiu uma simplificação do desenho para que

---

[5] A.D.E., *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 100, Contrato com António dos Santos para a pintura do tecto da igreja, 1 de Setembro de 1732, fl. 35v. Documento cedido por João Miguel Simões.

[6] SANTOS, Reynaldo dos, "A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal" In *Belas Artes*, 2ª série, nº 18, 1962, p. 13.

Fig. 3 – Coro-alto da Igreja do Convento das Servas.

a composição se adaptasse a este elemento, o que sugere uma datação, talvez já do primeiro quartel do século XVIII.

As pinturas desenvolvem-se entre grandes painéis rectangulares definidos por motivos vegetalistas estilizados. No seu interior estendem-se ramagens de traço largo, sobre as quais se equilibram meninos, entre flores e cordas pendentes com borlas. Este conjunto repete-se em todos os painéis, sem alterações para além do cromatismo empregue, o que sugere a utilização dos mesmos modelos de uma forma repetida e simétrica. No centro de cada painel destacam-se medalhões circulares com emblemas acompanhados por um pequeno painel com um verso em castelhano, servindo de legenda às imagens.

Na parede do lado do Evangelho, os painéis são interrompidos por dois janelões, elementos que levaram à introdução de outros dois, em *trompe l'oeil*, na parede da Epístola, no sentido de criar uma simetria no conjunto pictórico. O pintor não consegue, no entanto, transmitir a ilusão de profundidade, e os marmoreados fingidos são bastante grosseiros. Apesar disso, a menor qualidade de execução é atenuada pelo grande efeito cenográfico global da composição.

A parede de entrada no coro-alto e a da grade são ligeiramente distintas das laterais, apresentando dois registos de pinturas que se estendem até ao tecto. Na parede fronteira isso ficou a dever-se à presença da grade do coro, que obrigou a um arranjo na composição, acima da cimalha, estando o restante espaço preenchido por um fingimento de azulejo enxaquetado. Para que a composição não ficasse desequilibrada, foi introduzido um primeiro registo na parede de entrada no coro, onde se encontram os santos patronos do convento: *S. Francisco* e *Santa Clara*. No eixo da parede existe um espaço quadrangular (hoje vazio), onde poderia ter estado em outros tempos uma placa evocativa da data em que as pinturas foram executadas e do seu encomendante, mas que entretanto foi retirada. Segue-se a cimalha, e por cima uma balaustrada fingida que "sustenta" a restante pintura que se vai desenvolvendo até ao tecto. Aqui uma exuberante composição de brutescos coloridos serve de pano de fundo a uma pintura integrada numa moldura de talha fingida e cartelas. Tudo é rematado por uma fiada de fingimentos de mármore. Não sabemos se a balaustrada teria continuidade pelo resto do coro, uma vez que este elemento arquitectónico fingido é interrompido nos alçados laterais.

Principais fontes literárias e iconográficas

Apesar do ar ingénuo da pintura, ou da sua menor qualidade técnica, a composição ganha o seu verdadeiro valor pelo significado iconológico que apresenta. O tema retratado neste conjunto é o *Amor Divino*, ou Espiritual e os ensinamentos que a Alma deverá adquirir para que possa percorrer todo o caminho até à sua união final com Deus.

Os protagonistas, em todos os medalhões e nos dois grandes painéis das extremidades, são uma menina, em representação da Alma, e um anjinho, alusão ao Amor Divino. Em cada painel o Amor vai instruindo a Alma quanto ao modo como ela poderá ir ascendendo progressivamente até Deus e o Amor espiritual. A representação algo infantil destas duas figuras centrais levou Espanca a ver aqui uma relação com o tema do Menino Jesus, o que, embora não esteja exactamente correcto, não anda muito longe da verdade, uma vez que o fim último deste programa é a ascese mística e a união com Cristo. Contudo, como já referiu Santiago Sebastián, esta forma de representação mais infantil de seres espirituais está relacionada com uma nova sensibilidade que se reflecte não só na Arte proto-barroca, mas também na própria literatura deste período[7],

A emblemática tornou-se um género literário bastante popular durante os séculos XVII e XVIII. Iniciada no século XVI por autores como Andrea Alciato, no seu *Emblematum liber* (1531), a emblemática caracterizou-se por ser estilo hermético, que a tornava um género de elites, inacessível à maior parte do público. Apesar disso, possuía a extraordinária virtude de poder unir a palavra à imagem, assumindo "(…) *o carácter evangélico de verdade ilustrada* (…)", razão pela qual a Igreja pós-Trento a procurou desenvolver, sobretudo através da Companhia de Jesus[8]. Os emblemas passaram então a ser compostos por uma imagem e por um mote, ou lema. Poderiam, também, ser associados textos explicativos de sentido moralizante, o que acabaria por democratizar a leitura dos emblemas, ao tornar a "verdade" mais acessível, por vezes em detrimento da qualidade do conjunto. Um dos temas que a emblemática reproduziu com maior frequência foi, justamente, o do *Amor.*

De grande importância para a divulgação do tema e de ulteriores programas iconográficos terão sido, também, as obras literárias de Santa Teresa de Ávila, Doutora da Igreja (1515-1582). A reformadora da ordem carmelita, formulou uma doutrina plena de visões místicas e de experiências espirituais, sublinhando "(…) *o espírito da oração, o modo de praticá-la e os frutos que ela produz* (…)"[9]. Entre as suas principais obras contam-se os *Conceitos do Amor de Deus* (onde dava orientações sobre como interpretar o *Cântico dos Cânticos* e abordava a questão da união entre Deus e a Alma), as *Exclamações da Alma a Deus* (obra de poesia na qual a Alma atormentada interroga Deus, rogando que a auxiliasse a retomar o caminho da virtude), *O Caminho da Perfeição* (que dá normas segundo as quais as religiosas deviam dirigir a sua vida) e, talvez a sua obra mais importante, *O Castelo Interior ou o Livro das Moradas* (onde desenvolve conceitos do *Caminho da Perfeição*, apresentando uma educação espiritual de modo a elevar a alma à santidade, ou seja, à união com Deus)[10].

---

[7] SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, 1981, p. 322.

[8] Idem, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, pp. 11-12.

[9] JESÚS, Santa Teresa de, in http://www.corazones.org. Tradução da autora (consultado em Abril de 2009).

[10] ÁVILA, Santa Teresa de, *Camino de Perfección*, in http://www.santateresadeavila.com. (consultado em Abril de 2009).

AMORIS
DIVINI
EMBLEMATA
STVDIO ET AERE
OTHONIS VÆNI
CONCINNATA.

PERFICIT ET SVSTINET.

ANTVERPIÆ,
Ex officina Martini NutI & Ioannis MeursI,
ANNO MDCXV.
Cum Gratia & Priuilegio.

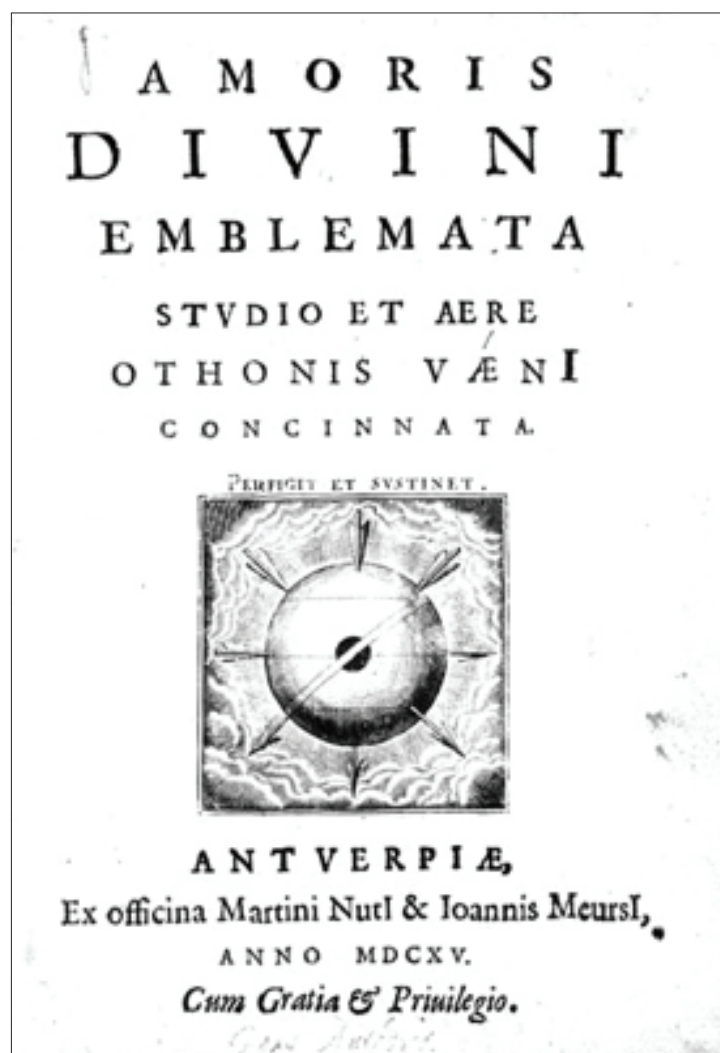



Fig. 4 – Frontispício do *Amoris Divinis Emblemata* (1615), in The Emblem Project Utrecht, in http://www.emblems.let.uu.nl.

O tema do Amor Divino foi alvo de renovado interesse a partir da Contra-Reforma, tendo sido tratado por diversos autores como Daniel Heinsius (1580-1655), na obra *Emblemata amatoria* (1607-1608)[11], ou o monge beneditino Benedictus Van Haeften (1588-1648) no *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eumdem reductio et instructio*, obra que contribuiu para a difusão do simbolismo do coração relativamente ao espiritual[12].

No coro-alto das Servas a fonte directa de inspiração foi a obra do pintor e gravador Otto Van Veen (ou Otto Vaenius) *Amoris Divini Emblemata,* impressa em Antuérpia (1615) e que o autor dedicou à Infanta Isabel Clara Eugénia **(Fig. 4)**[13]. O *Amoris Divini Emblemata* teve uma segunda edição (1660) e influenciou outras obras alusivas à mesma temática. A obra de Vaenius funciona como contraponto do seu livro alusivo a emblemas seculares dedicados também ao Amor, o *Amorum Emblemata*, impresso em 1608.

Vaenius nasceu em 1556, em Leiden, tendo falecido em Bruxelas, em 1629. Após uma passagem por Itália regressou aos Países Baixos instalando-se em Antuérpia, onde se manteve como principal pintor até que Rubens, seu aluno, regressou de Itália. Terá sido já no final da sua vida que Vaenius começou a compor livros de emblemas.

De acordo com o próprio autor, fora a Infanta Isabel Clara Eugénia[14] a sugerir que retomasse a sua obra *Amorum Emblemata*, dando-lhe agora um "sentido espiritual e divino". Já nesta obra Otto Vaenius procurara transmitir noções moralizadoras que seriam transpostas na sua obra seguinte. O *Amoris Divini Emblemata* segue a mesma estrutura da obra antecedente: no fólio da esquerda uma legenda em latim acompanhada por versos escritos em várias línguas e a respectiva correspondência com os textos bíblicos; no fólio da direita, a imagem, ou emblema a que aludem as anteriores inscrições. Apesar disso, não se trata de uma cópia do *Amorum Emblemata*, uma vez que apenas 16 dos 60 emblemas do *Amoris Divini Emblemata* seguem de perto a primeira obra de Vaenius. Santiago Sebastián dividiu os emblemas em quatro diferentes categorias: em primeiro lugar os emblemas que enumeram as características gerais do Amor Divino; depois aqueles que descrevem a vida activa da Alma; os que se referem à sua vida contemplativa e, por fim, os emble-

[11] Esta obra do poeta holandês tinha inicialmente sido publicada em 1601, com o título *Quæris quid sit Amor…?* (*Perguntais o que é o Amor…?*)

[12] SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, p. 322.

[13] *The Emblem Project Utrecht* in http://www.emblems.let.uu.nl. (consultado em Abril de 2009).

[14] Isabel Clara Eugénia era filha de Filipe II de Espanha com Isabel de Valois. O rei casaria a sua filha com o arquiduque Alberto de Áustria (1598-1621), entregando-lhes o governo dos Países Baixos. LÓPEZ POZA, Sagrario "Alonso de Ledesma and the Spanish epigrams in the polyglot edition of Vaenius's *Amoris divini emblemata*" in STRONKS, Els and BOOT, Peter, *Learned Love*, 2007, p. 93, in http://www.emblems.let.uu.nl (consultado em Agosto de 2009).

mas que tratam da vida na união com Deus[15]. Neste aspecto, o *Amoris Divini Emblemata* aproxima-se do *Schola Cordis*, de Van Haeften, uma vez que também este fornece uma doutrina, através da qual, e "(…) *após o desvio do coração, este alcança a iluminação que lhe permite o progresso espiritual e a perfeição, que é a união de espírito e de vontade com Cristo.* (…)"[16].

No prefácio da sua obra, Vaenius informa o leitor que o escritor espanhol Alonso de Ledesma fora o responsável pela tradução dos seus poemas para castelhano, versão que foi utilizada nas legendas que se encontram no coro-alto das Servas, muitas delas hoje quase desvanecidas. Alonso de Ledesma (Segóvia, 1562 – Segóvia, 1623) escreveu obras que tiveram bastante popularidade, como os *Conceitos Espirituais* (1600), sucessivamente reeditados e que desenvolveram vários pontos da doutrina cristã em temas alegóricos. O facto de ter sido escolhido para realizar a versão espanhola dos poemas de Vaenius poderá estar relacionado com a admiração que a princesa Isabel Clara Eugénia tinha pelo seu trabalho[17]. Ledesma adquiriu fama através das suas analogias entre temas profanos e religiosos, recorrendo no seu discurso a ditados, canções populares, provérbios e rimas, com o objectivo de estimular a devoção popular, numa altura em que a Igreja Católica combatia o Protestantismo. O seu estilo "(…) *foi imediatamente aceite porque apelava aos sentidos do leitor, ao seu gosto pela música e pelo familiar*(…)"[18], e ainda, pelo facto de serem mais simples que as versões francesa, inglesa ou holandesa da obra de Vaenius.

O programa iconográfico do coro-alto do Convento das Servas

A transposição das gravuras de Vaenius para o coro-alto das Servas é bastante rigorosa sendo, por outro lado, todo o enquadramento vegetalista uma adaptação do artista que aqui trabalhou, ao retirar este elemento, possivelmente, de outro livro de gravados. Para além deste facto, foram também acrescentadas aos sete emblemas morais aqui representados, as imagens de S. Francisco de Assis e de Santa Clara, logo na parede de entrada no coro. A sua inclusão, preterindo outros emblemas da mesma obra, reforça o sentido devocional do programa conferindo-lhe, ao mesmo tempo, maior "legitimidade" ao imiscuir as figuras máximas do panorama hagiográfico da Ordem, com um programa iconográfico que exigia um outro nível de sensibilidade e de entendimento.

A distribuição das cenas pelos alçados do coro-alto e o seu sentido de leitura não é idêntico ao do livro de Vaenius, o que perturba a compreensão do programa e a mensagem pedagógica que se pretende transmitir. Deste modo, optámos por apresentar a leitura iconográfica seguindo a ordem apresentada no *Amoris Divinis Emblemata* recriando, desta forma, a mensagem original.

A leitura inicia-se na parede do lado da Epístola com um emblema onde vemos o Amor ajudando a Alma a erguer-se, enquanto, ao mesmo tempo, aponta para o Céu **(Fig. 5)**. É o tema INCIPENDVM (emblema nº 2, de acordo com a ordem na obra *Amoris Divini Emblemata*), e anuncia o início da narrativa ("*Para começar*") **(Fig. 6)**. Embora quase desaparecida, a legenda apresentava a inscrição: "*Nasça el amor en tu pecho, Que si con Dios se alimente, Tu veras como se aumenta*". Na *Bíblia*, a mesma passagem é narrada nos Cantares de Salomão 2:10: "(…) *O meu amado fala e diz-me: Levanta-te, amiga minha, formosa minha e vem. Porque eis que passou o Inverno: a chuva cessou e partiu: Aparecem as flores na terra. O tempo de cantar chega e a voz da rola ouve-se na nossa terra.* (…)". A Alma recebe, assim, a ajuda do Amor para abandonar os enganos da vida terrena e seguir o verdadeiro caminho até Deus.

De imediato passamos para a parede da grade do coro onde se encontra a cena na qual a Alma e o Amor seguram ambos num íman, de acordo com a legenda. É o AMOR RECTVS (emblema nº 4). A legenda, em castelhano, procura explicar o sentido da imagem: "*Es amor yman del alma, Cuya virtud y fineça, Al cielo nos endereza*". O emblema em questão encontra o seu fundamento na *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho: "*E porque o amor dos justos é recto, eles têm todas as rectas afeições dentro de si. Eles temem pecar, e desejam resistir. Eles estão em dor, quando em pecado, e alegres quando fazem boas acções. Eles temem o castigo eterno, e aspiram pela vida eterna. A sua dor reside no feito, a sua alegria reside no credo*"[19]. No fundo, esta

[15] *The Emblem Project Utrecht*, in http://emblems.let.uu.nl (consultado em Fevereiro de 2009).

[16] SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, *Op. Cit.*, 1981, p. 324. Tradução da autora.

[17] LÓPEZ POZA, Sagrario, *Op. Cit.*, 2007 in http://www.emblems.let.uu.nl (consultado em Agosto de 2009).

[18] Idem, *Ibidem.*

[19] *The Emblem Project Utrecht*, in http://emblems.let.uu.nl, Tradução livre da autora (consultado em Fevereiro de 2009).

Fig. 5 – O Amor ajuda a Alma a erguer-se

Fig. 6 – *INCIPENDVM*, Otto Vaenius, *Amoris Divini Emblemata* (1615) in The Emblem Project Utrecht, in http://www.emblems.let.uu.nl.

passagem pretende aludir à rectidão de espírito conferida pelo Amor Divino àqueles que o merecem verdadeiramente – os "justos" –, através da prática do Bem, aguardando a recompensa da vida eterna.

O nosso olhar é, então, obrigado a atravessar todo o coro-alto até à parede de entrada onde, por cima das imagens de *S. Francisco* e *Santa Clara*, vemos a Alma e o Cupido ladeando um espelho. O título deste emblema é o AMOR PVRVS (emblema nº 10) e a legenda que deveria acompanhar a imagem (hoje desaparecida) é a seguinte: "*Es Amor un claro espejo, En cuyo limpido cristal, Se ve Dios al natural.*" O pintor alterou ligeiramente a composição, não só simplificando a paisagem, mas também humanizando as figuras da Alma e do Amor ao retirar-lhes as asas, enquanto, ao mesmo tempo, adaptou ao espelho um conjunto de enrolamentos de folhas de acanto imitando talha, ao gosto estético do século XVII. Nos restantes emblemas é notória também a mesma simplificação das cenas, no sentido de proporcionar uma maior legibilidade da pintura e impedir que o olhar fosse desviado do tema principal.

O episódio aqui narrado poderá encontrar o seu fundamento em duas passagens bíblicas distintas. A primeira encontra-se no livro dos Salmos 51:10 ("(…) *Cria uma alma límpida em mim, ó Deus, um coração puro e renova em mim um espírito recto.* (…)"), e, a segunda, nos Cantares de Salomão 4:7 ("(…) *Tu és formosa, amiga minha e em ti não há mancha* (…)"). A presença do espelho é, desta forma, associado ao conceito de pureza da Alma que se reflecte no próprio Amor a Deus. Santiago Sebastián chama a atenção para o facto de Vaenius já na obra *Amorum Emblemata* ter introduzido a noção moralizadora da auto contemplação presente no símbolo do espelho[20].

Temos em seguida, na parede do lado do Evangelho, o Amor e a Alma lutando por uma asa, aqui com o significado de "vitória". O tema deste emblema é PIA AMORIS LVCTA (emblema n.º 12), ou seja, "*A luta pelo Amor é Pia*": "*Amor es gran luchador, Y si tu saves querer, Aún a Dios podras vencer*". A

[20] SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, 1995, p. 154.

passagem bíblica correspondente encontra-se na segunda Epístola de S. Paulo a Timóteo 4:7: "(…) *Combati uma boa batalha, terminei a carreira, guardei a minha fé. Desde agora, a coroa da justiça está-me guardada, a qual o Senhor, justo juiz, me dará naquele dia; e não somente a mim, mas também a todos os que amarem a Sua vinda.* (…)". Tal como em toda a obra de Vaenius, os versos que acompanham cada emblema não são meras traduções das passagens bíblicas em latim, mas antes têm um significado poético, concedendo aos textos bíblicos um valor de referência. O emblema nº 12 do *Amoris Divini Emblemata* é um dos poucos que encontra o seu contra-ponto na obra dedicada ao Amor Profano (*Amorum Emblemata*), mais concretamente no emblema nº 6 com o título GRATA BELLI CAVSA, ou uma "*Agradável causa para lutar*". Neste emblema dois anjinhos lutam por uma asa, porém o tema radica na mitologia romana. De acordo com a lenda Vénus dera à luz Cupido (*Eros*, de acordo com a mitologia grega), mas ao ver que ele não crescia foi consultar o Oráculo. Este disse-lhe que para que Cupido (ou o Amor) crescesse era necessário que ela desse à luz outra criança que fosse idêntica a ele e que fosse colocado à sua frente. Vénus foi, assim, mãe de Anteros (que significa "*Amor mútuo*") e assim o Amor cresceu. Representando a sua luta simbólica pela vitória no Amor, Eros e Anteros são caracterizados como dois anjinhos lutando por uma palma[21]. Apesar do contexto subjacente a estas duas obras de Vaenius ser distinto, constatamos que o seu significado final é bastante idêntico, como aliás não surpreende, uma vez que grande parte da tradição católica romana encontra as suas raízes mais profundas em temas da Antiguidade Clássica. No *Amorum Emblemata*, tal como no *Amoris Divini Emblemata*, a recompensa final para a batalha entre Cupido e Anteros, ou entre a Alma e o Amor Divino, é a vitória.

Prosseguindo com a nossa leitura, ainda na mesma parede temos o emblema que representa o Amor e a Alma disparando flechas um contra o outro: SIT IN AMORE RECIPROCATIO (emblema nº 13), ou seja, o *Amor recíproco.* Na legenda lê-se: "*Ama a Dios de coraçon*, *Para que se satisfaga*, *Que amor con amor se paga.*" A pintura mantém-se fiel à gravura, embora o pintor tenha sentido necessidade de acrescentar um crucifixo ao centro da composição para reforçar a mensagem doutrinária da cena, salvaguardando qualquer paralelismo com imagens profanas (Cupido e Psiqué). O emblema alude à passagem do Novo Testamento, livro dos Efésios 5:2: "(…) *E caminha em amor, como também Cristo nos amou, e se entregou a si mesmo por nós, em oferta e sacrifício a Deus* (…)". O significado presente na imagem e a legenda que a acompanha é a importância da imitação da vida de Cristo, enquanto modelo máximo de amor e de sacrifício.

A leitura é retomada, novamente, na parede do lado da Epístola, onde vemos a Alma que se debruça numa fonte para beber a água vertida pelo Amor. O título deste emblema é VIRTVS EST ET SACTVRIGO (emblema nº 57), "*O Amor é o poço e a fonte das virtudes*" e a sua legenda, já quase totalmente desaparecida seria: "*Cualquiera de las virtudes*, *Su origin del amor tiene, Como de fuente perene*". De acordo com Santo Agostinho, na sua obra *Epistolam Ioannis*, "(…) *Se não desejas morrer de sede no deserto, bebe do Amor. É o poço que Deus desejou preparar para nós, quando nos começam a faltar as forças* (…)"[22]. A gravura apresenta vários elementos iconográficos, alusão às virtudes que, de forma simbólica, a Alma irá "beber" (como por exemplo, a "Justiça" representada por uma balança, a "Fé" retratada na âncora, ou a "Temperança", na coluna), porém eles foram omitidos na pintura, para uma maior simplificação da imagem. De facto, como sublinhou Vítor Serrão "(…) *o que em verdade é imutável, e caracteriza em plenitude esta época de intolerância e de «reformas» doutrinárias, é o apego generalizado à «clareza»* (…)".[23]

A leitura do programa iconográfico fica completa com o último emblema, presente na parede do lado do Evangelho, mostrando o Amor e a Alma juntos, como um único corpo, partindo do mesmo pedestal **(Fig. 7)**. É o tema FINIS AMORIS VT DVO VNVM FIANT (emblema nº 59): "*La verdadera amistad*, *Tiene por más perfección*, *Dos cuerpos y un corazón*" **(Fig. 8)**. Este seria o último emblema do conjunto aqui representado, uma vez que a Alma e o Amor atingiram já o estado perfeito de união num só corpo. O emblema encontra paralelo no *Schola Cordis*, de Van Haeften, quando o Amor e a Alma, de mãos dadas, atam os seus corações com a mesma corda, em união perfeita (*Cordium Unio*, emblema nº 38)[24].

[21] *The Emblem Project Utrecht*, in http://emblems.let.uu.nl, Tradução livre da autora (consultado em Fevereiro de 2009).

[22] Idem, *Ibidem*.

[23] SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, 1992.p. 603.

[24] SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, 1981, p. 325.

Fig. 7 – A União do Amor e da Alma.

Fig. 8 – *FINIS AMORIS VT DVO VNVM FIANT,* Otto Vaenius, *Amoris Divini Emblemata* (1615) in The Emblem Project Utrecht, in http://www.emblems.let.uu.nl

O sentido deste programa iconográfico é hoje incompreensível, uma vez que não segue qualquer sequência lógica na forma como os emblemas estão representados, antes pelo contrário, obrigam o observador a avanços e recuos na percepção do conjunto, forçando o olhar a "saltar" diversas vezes de um alçado para outro. Talvez a alteração na sequência original do programa se tenha ficado a dever à importância dada a cada emblema isolado, desvalorizando o potencial iconológico do conjunto. Por outro lado, talvez existisse uma real intenção de obrigar o observador a um total empenhamento na compreensão do conjunto iconográfico, à semelhança da Alma que deveria passar por um processo de aprendizagem até atingir o derradeiro estado de união com Deus. Esta última etapa só estava ao alcance de quem se mostrasse digno, uma vez que um sentimento tão nobre como o Amor a isso exigia.

Mais que devocional, este programa assume um carácter eminentemente moralizante e estabelece normas de conduta espiritual que regiam a vida das religiosas. Tal facto sugere que o encomendante pudesse ter sido, eventualmente, o Provincial da Ordem de S. Francisco figura a quem competia, em última análise, zelar pela estrita observância da regra dentro das casas da sua Ordem. A esta hipótese acresce o facto também de ser um programa pictórico de teor erudito, que revela conhecimentos de literatura e de emblemática que tiveram grande repercussão à época por toda a Europa.

O interesse da presença dos gravados de *Amoris Divini Emblemata* no coro-alto do Convento das Servas prende-se, por um lado, com a escolha de uma fonte iconográfica complexa que foge às típicas representações de santos (muitos deles, na maioria das vezes, de devoção local), dispostos lado a lado, ou inseridos em retábulos fingidos, valendo exclusivamente pelo seu valor icónico. Por outro lado, ultrapassa a categoria de mero programa narrativo alusivo à vida ou aos milagres dos inúmeros santos e mártires da Igreja Católica ou, neste caso, da Ordem de S. Francisco. Os emblemas aqui representados são testemunho do eco que alcançou, mesmo em regiões do interior do país, um tipo específico de literatura, mais erudita, aliada à gravura e que, embora frequentemente reinterpretada, em última análise,

aborda e promove a teorização das boas práticas da vida cristã, em sintonia com os cânones contra-reformistas[25].

[25] A literatura de obras de sentido moralizante serviu de inspiração a outro programa iconográfico que se encontra no tecto de caixotões da capela-mor da Igreja do Convento de N.ª Senhora da Conceição, na Covilhã. Neste caso terão sido obras como a *Pia Desideria,* do jesuíta Hugo Hermann (1588-1626), a *Regia Via Crucis*, de Benedictus Van Haeften (1588-1648) e, em particular os *Desejos Piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo Jesus Christo,* de José Pereira Veloso e Frei António das Chagas (editado em Lisboa, em 1688) a ser utilizadas pelos pintores que trabalharam neste tecto. A utilização de distintas fontes, favoreceu a criação de um conjunto de emblemas relativos à via penitente que a alma deve percorrer, seguindo um conjunto de normas de conduta moral e espiritual que orientam a vida do crente. O sentido iconológico é semelhante ao do coro-alto das Servas, em Borba, embora possa ser posterior, uma vez que se encontra datado de finais do século XVII, ou inícios do XVIII. Cf. SERRÃO, Vítor, "Propaganda e Dogma na Pintura Barroca Portuguesa: o Credo Imaculista e o Combate à Heresia num painel do Convento de N.ª Senhora da Conceição na Covilhã" in *Memoria Artis*, 2003, pp. 519-522.

Bibliografia

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, Distrito de Évora, vol. IX, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1978.

G.T.L. de Borba, *Plano de Pormenor de Salvaguarda da Zona Antiga de Borba*, vol. I, t. 1, Borba, Câmara Municipal de Borba, 2002.

SEBASTIÁN, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Alianza Forma, 1995.

——, *Contrarreforma y Barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Forma, 1981.

SERRÃO, Vítor, "Propaganda e Dogma na Pintura Barroca Portuguesa: o Credo Imaculista e o Combate à Heresia num painel do Convento de N.ª Senhora da Conceição na Covilhã" in *Memoria Artis*, 2003, pp. 519-522

——, "Josefa de Ayala, pintora, ou o elogio da inocência" in *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, TLP/Instituto do Património Cultural, 1992.

——, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, vol. I, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992.

SIMÕES, João Miguel F.A., *Borba,* Património da Vila Branca, Colibri – Câmara Municipal de Borba, 2007.

Fontes Manuscritas

Arquivo Distrital de Évora, *Cartórios Notariais de Borba*, Liv.º 100, Contrato com António dos Santos para a pintura do tecto da igreja, 1 de Setembro de 1732, fl. 35v.

Arquivo da Sereníssima Casa de Bragança, *Mercês de D. João V*, NNG. 263 / MSS IG 145, 17 de Maio de 1710, fl. 93v.

Fontes Impressas

ALCIATO, Andrea, *Book of Emblems,* The memorial Web Edition in Latin and English in http://www.mun.ca, (consultado em Abril de 2009).

ÁVILA, Santa Teresa de, *Camino de Perfección* in http://www.santateresadeavila.com (consultado em Abrl de 2009).

JESÚS, Santa Teresa de, in http://www.corazones.org (consultado em Abril de 2009).

LÓPEZ POZA, Sagrario "Alonso de Ledesma and the Spanish epigrams in the polyglot edition of Vaenius's *Amoris divini emblemata*" in STRONKS, Els and BOOT, Peter, *Learned Love*, Proceedings of The Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet, Dans Symposium Publications 1 (6 and 7 November 2006), The Hague, 2007, in http://www.emblems.let.uu.nl. (consultado em Agosto de 2009).

The Emblem Project Utrecht, in http://emblems.let.uu.nl. (consultado em Fevereiro de 2009)

LUÍS DE MOURA SOBRAL
Chaire sur la culture portugaise
Universidade de Montreal

Gravuras e hermenêutica. Os casos da chamada *Sala dos Encantos da Música* do Paço Ducal de Vila Viçosa e da *Sala da Enciclopédia* da Biblioteca Joanina de Coimbra

Num dos textos fundadores da história da arte portuguesa, a *Colecção de Memórias* publicada em 1823, Cyrillo Volkmar Machado diz de Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), um dos pintores que nos começos do século XVIII teve a rara oportunidade de estudar em Roma: «Servia-se de estampas, segundo o costume do nosso país, mas compunha com inteligência sabendo bem a Perspectiva, a Anatomia, Symetria, etc., e outras partes fundamentais da Arte»[1]. A propósito de André Gonçalves (1685-1762), o prolífico pintor de meados do século XVIII, afirma o mesmo autor: «imitava [...] Conca [...] Massuci [...] e Maratta, de cujas estampas, de que tinha grande cópia se serviu muito na composição dos seus painéis», comentando ainda acerca de um santo eremita do mesmo Gonçalves: «é o único original que ele fez, e merece grandíssima estimação»[2].

Estas notas liminares definem para a arte portuguesa uma situação que não se limita nem à pintura nem ao século XVIII: uma incapacidade, por razões que não cabe neste momento analisar, de inventar ou propor composições originais e, por consequência, uma dependência em relação às criações estrangeiras, criações essas que os nossos artistas conheciam quase exclusivamente de segunda mão, ou seja, através de gravuras. A jusante, esta constatação leva-nos por sua vez a uma ou duas breves considerações.

Nas condições acima descritas – era « costume do nosso país», os pintores, mesmo os que haviam estudado em centros importantes e dinâmicos, servirem-se ou dependerem de estampas –, as gravuras têm de constituir para os historiadores que da arte dessas épocas se ocupam, matéria heurística da mesma importância que, por exemplo, os documentos de arquivos e os textos da tradição literária na base de grande parte da cultura visual do Ocidente[3].

Na verdade, a identificação das fontes gráficas de obras dos séculos XVI, XVII e XVIII, para além de nos fornecer indicações de toda a ordem sobre os respectivos meios artísticos – sobre a sua cultura ou falta de cultura estética, por exemplo – pode levar à identificação de motivos e de temas, pode levar também a corrigir atribuições, identificações e cronologias. Em alguns casos, a descoberta das fontes gravadas permite completar, afinar ou propor novas interpretações. São alguns destes pontos que tratarei de ilustrar na presente comunicação.

1. Datações, identificações, sentidos

Comecemos pelas datações e atribuições. O meu primeiro exemplo provém de uma série sobre a vida de Santo Inácio de Loiola na sacristia de S. Roque em Lisboa. A série é heterogénea e ficou-se a dever a dois ou três autores diferentes[4]. Uma parte das pinturas deriva, mais ou menos directamente, da *Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae*, publicada por Cornelis Galle em Antuérpia em 1610, com dezasseis gravuras a buril[5].

[1] Cyrillo Wolkmar Machado, *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e Gravadores Portuguezes...* [1823], Coimbra, 1922, p. 74.

[2] Machado, *Colecção de Memórias*, 1922, p. 70 e 71.

[3] Estas ideias, referenciadas à pintura barroca portuguesa, foram por mim enunciadas no catálogo da exposição *Josefa de Óbidos* de 1991 («Josefa de Óbidos e as gravuras: Problemas de estilo e de iconografia», em Vítor Serrão, coord., *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, 1991, p. 51) e um pouco mais desenvolvidas na reimpressão desse texto em *Do Sentido das Imagens*, Lisboa, 1996 (ver pp. 15-16).

[4] Ver Luís de Moura Sobral, «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses», Zulmira C. Santos, ed., *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e cultura*, Porto, 2004, pp. 385-415.

[5] Os autores desta gravuras são: Cornelis e Theodore Galle, Adriaen e Johann Collaert e Charles de Mallery.

Erroneamente intitulado *Santo Inácio desenganado pelos físicos* e datado de cerca de 1630, o *Rapto de Santo Inácio em Manresa* estava atribuído, como outros quadros da mesma série, a Domingos da Cunha, o Cabrinha, um pintor nascido em 1598 e morto em 1644, mas de quem na realidade muito pouco se sabe com segurança[6]. A disposição geral desta composição assim como a figura do santo e a do homem que sobre ele se debruça, derivam da gravura de Collaert inserida na mencionada *Vita Beatii Patris Ignatii Loyolae*[7]. Por outro lado, a majestosa figura do homem em pé, da chorosa mulher ao seu lado e do homem com um cajado ao ombro saíram de uma composição de 1618 de Francesco Barbieri, o Guercino (1591-1666), *S. Pedro ressuscita Tabita* (Florença, Galeria Pitti), não directamente do quadro, mas da gravura de Cornelis Bloemaert (1603-1684) que inverte a composição original, mostrando por conseguinte os três actores tal como eles figuram na tela de S. Roque[8].

A pintura, cujo verdadeiro tema nos foi por conseguinte revelado pela estampa de Collaert que lhe serviu de modelo, é pois uma síntese de duas composições. O confronto com a obra do Guercino permite tirar ainda outras conclusões. O quadro de Guercino data de 1618 mas só foi gravado por Cornelis Bloemaert após 1664[9]. A tela de S. Roque não pode ser portanto do Cabrinha, um pintor falecido como se disse em 1644, e deve datar aliás de cerca de 1700, como anteriormente sugeri.

Um segundo exemplo leva-nos a considerar a questão da modificação dos significados, quando se utilizam vários modelos para uma mesma composição.

Nas paredes laterais da capela-mor da actual Sé de Salvador de Baía, no Brasil, a igreja do antigo Colégio jesuíta, encontra-se uma série de dezoito pinturas sobre tábua, atribuídas ao pouco conhecido Domingos Rodrigues (cerca de 1632-1706), e ordenadas segundo os temas da segunda semana dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio[10]. Os quadros inspiraram-se em estampas das mais variadas épocas e autores, entre elas se destacando uma série sobre a vida de Cristo, por desenhos de Maarten de Vos, a *Vita, Passio, et Resurrectio Jesu Christi* publicada em Antuérpia (primeira edição por Adriaen Collaert)[11]. A *Multiplicação dos Pães e dos Peixes* é uma dessas obras, em que o pintor, com a muita ou pouca habilidade que lhe era própria, se limitou a reduzir a composição original, para conferir maior monumentalidade às figuras. As estampas da mesma série serviram de modelo para outras pinturas, como, por exemplo, a *Ressurreição de Lázaro*.

O quadro de *Jesus e a Mulher Adúltera* coloca porém outras questões. A parte direita da composição retoma certas figuras da gravura de Jan Baptist Barbe inserida na *Vita, Passio, et Resurrectio Jesu Christi*: Cristo a escrever no chão, S. Pedro com o braço direito dobrado, o ancião com óculos. A parte da esquerda é completamente diferente e já não deriva do mesmo modelo. A mulher adúltera, compungida no desenho de Maarten de Vos, abre agora os braços numa estranha atitude de medo ou de indiferença, sendo necessário que um inesperado soldado a retenha pelo manto como para a impedir de se escapar. Este grupo parece ter sido adaptado – adaptado e não copiado – do fresco *Santa Bibiana Recusa Sacrificar aos Ídolos* de 1624-26 de Pietro da Cortona, na igreja de Santa Bibiana em Roma, uma composição gravada por Giovanbattista Mercati (1591- depois de 1642). Na pintura de Cortona, a mulher que tenta fugir para não ter de adorar um ídolo é Santa Bibiana, sendo por conseguinte a sua atitude coerente com a narração, como coerente é a figura de outra mulher que trata de a levar ao altar do sacrifício. Por que razões se decidiu então, em Salvador, dar à pecadora da história evangélica a atitude da santa mártir e transformar a companheira desta num soldado? Não teria sido mais fácil ater-se à composição de de Vos, perfeitamente legível e conforme à letra das Escrituras? Se as gravuras de de Vos foram praticamente copiadas em outros quadros da série de Salvador, porque razão se modificou a *Mulher Adúltera*? Como interpretar então a (esquiva ?) pecadora do quadro? Que terão pretendido mostrar com esta pintura os Jesuítas baianos aos seus fiéis? A leviandade, a inconstância ou o perigo do género feminino, como anteriormente sugeri[12]? Qualquer que seja a

[6] Moura Sobral, «Espiritualidade e propaganda», 2004, fig. 14.

[7] Moura Sobral, «Espiritualidade e propaganda», 2004, fig. 15.

[8] Moura Sobral, «Espiritualidade e propaganda», 2004, fig. 16.

[9] Marcel G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his Sons. Paintings and Prints*, Doornspijk, 1993, vol. 1, p. 516, nota 32.

[10] Sobre estes quadros ver Luís de Moura Sobral, «Pintura e composição de lugar: um ciclo jesuítico na Bahia do Padre António Vieira», *Oceanos*, 1997, 30-31, p. 218-230; e Luís de Moura Sobral, «O ciclo pictural da capela-mor da Catedral de Salvador», em Maria Helena Ochi Flexor, org., *A arte no mundo português dos séculos XVI ao XIX: confrontos, permanências, mutações, Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Salvador, Bahia, Universidade Federal da Bahia, Museu de Arte Sacra, 2000, p. 393-409.

[11] Os gravadores desta série são Jan Baptist Barbé, Jacques de Bie, Adriaen Collaert, Jan Baptist Collaert e Cornelis Galle I.

[12] Ver Luís de Moura Sobral, «Heroínas, santas e pecadoras na Companhia de Jesus», in Francisco Ildefonso Lameira, coord., *V Colóquio Luso-*

Luís de Moura Sobral

Fig. 1 – António de Oliveira Bernardes (1662-1732), *Desposórios de Nossa Senhora*, cerca de 1695, óleo sobre tela, 103,5 x 131,5 cm, Arouca, Museu.

resposta, certo é que a multiplicação das referências introduziu na narrativa um elemento de instabilidade ou de estranheza que não é hoje muito fácil de interpretar.

O exemplo que a seguir passo a comentar aponta para questões de outra ordem.

-*Brasileiro de História de Arte. A arte no mundo português dos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, Universidade do Algarve, 2002, pp. 423-439.

Os *Desposórios de Nossa Senhora* de António de Oliveira Bernardes (1662-1732) do Museu de Arouca, é uma composição rigorosa, que marca no desenvolvimento da pintura portuguesa da passagem do século XVII para o século XVIII um momento importante: Oliveira Bernardes manifesta-se deliberada e conscientemente contra a indisciplina da pintura da época anterior, a época de Bento Coelho da Silveira (**fig. 1**). As três figuras à esquerda, por trás de Nossa Senhora, parecem

integrar-se com lógica no apócrifo episódio: as companheiras da Virgem admiram-se com o desfecho da situação que levou o ancião José (não assim tão idoso, na pintura...) a desposar a jovem Maria. Para representar essa admiração ou esse espanto, Oliveira Bernardes apelou para a teoria da expressão elaborada na Academia Real de Pintura e de Escultura de Paris, à volta e no seguimento de uma célebre conferência de 1668 por Charles le Brun. Mais concretamente, o pintor português utilizou parte de uma obra de Le Brun, *A Família de Dário aos pés de Alexandre* (1660-1661, Paris, Louvre, em depósito no Museu de Versalhes), que rapidamente se tornou um dos paradigmas da nova pintura académica, entre outras razões, precisamente pela variedade e justeza das emoções representadas. A composição de le Brun serviu de modelo para tapeçarias, de que existem exemplares em colecções portuguesas (Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de Lamego), e para um painel de azulejos na igreja de São Lourenço de Azeitão onde Alexandre se transformou na figura de São Lourenço. Oliveira Bernardes socorreu-se para as três «figuras de expressão» dos *Desposórios* da estampa de Gérard Edelinck (1640-1707), que inverte a *Família de Dário* de Le Brun (**fig. 2**)[13].

Assim, para conferir coerência dramática aos diferentes elementos da composição, o pintor português adaptou três actores de uma história profana a um contexto narrativo diferente. O resultado não é porém convincente e o quadro de Arouca ilustra as contradições de Oliveira Bernardes – ou das ideias estéticas que ele tratava de assumir e de defender. As expressões das companheiras da Virgem, justificar-se-iam na narrativa literária que está na base da iconografia do episódio, mas não no quadro de Arouca. Segundo aquela, S. José teria cerca de oitenta anos de idade quando se casou com a muito jovem Virgem Maria. O S. José de Arouca é porém o homem maduro a que o decoro pós-tridantino obrigou os pintores, nada justificando pois tamanha admiração por parte das testemunhas do episódio. Ou seja, os escrúpulos «expressionistas» de Oliveira Bernardes, se revelam uma informação estética actualizada, não se coadunam com a narração pictórica do seu quadro e valem, isso sim, como uma declaração de intenções ou como espécie de manifesto em prol de uma reforma da pintura portuguesa, que, na altura, teria de ser por força académica e de teor classicista[14]. Por outras palavras, Oliveira Bernardes ilustra na prática a argumentação que levou o seu contemporâneo e provável amigo Félix da Costa a defender no seu tratado de 1696, *Antiguidade da Arte da Pintura*, a criação em Lisboa de uma Academia segundo o modelo parisiense.

Fig. 2 – Gérard Edelinck (1640-1707) segundo Charles Lebrun, *A Família de Dário aos pés de Alexandre* ou *As Rainhas da Pérsia aos pés de Alexandre* ou *A Tenda de Dário*, 1661, gravura a buril.

2. A chamada *Sala dos Encantos da Música* do Paço Ducal de Vila Viçosa

O tecto da segunda sala de Música do Paço de Vila Viçosa é constituído por três séries de quadros de diferentes teor e formato, constituindo um programa obviamente homogéneo:

[13] No meu primeiro estudo sobre os *Desposórios* de Arouca, relacionei as «figuras de expressão» com o classicismo de Poussin (*Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, cat. 91, p. 432); mais tarde evoquei a propósito das mesmas figuras a conferência de Charles le Brun e as gravuras que a ilustraram (*Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2004, pp. 29-31), sem ter contudo identificado a fonte exacta do quadro de Oliveira Bernardes.

[14] Sobre as ideias estéticas de Oliveira Bernardes tal como elas se manifestam ou se deixam adivinhar em outras pinturas suas ver Luís de Moura Sobral, *Pintura Portuguesa do Século XVII. Histórias, Lendas, Narrativas*, 2004, pp. 29-31 e cat. 77 (pp. 198-199) e cat. 80 (pp. 206-207).

Fig. 3 – Autor desconhecido, *Planeta Júpiter*, Tecto da segunda Sala de Música, princípios do século XVII, Vila Viçosa, Paço Ducal (foto do autor).

quatro (ou cinco) histórias mitológicas de temática musical, ao centro e aos quatro lados; os sete planetas (mais a esfera armilar) em medalhões octogonais agrupados dois a dois nos cantos (**fig. 3**); e, igualmente nos cantos, quatro paisagens fluviais por cima dos pares de planetas. Curiosamente, pouco se tem escrito sobre esta enorme composição a fresco, a todos os títulos notável, nem sempre tendo sido aliás os seus diferentes componentes correctamente identificados. Nesta apresentação limitar-me-ei a algumas considerações sobre os planetas, deixando para outra ocasião a análise pormenorizada desta fascinante obra que não tem paralelo na arte portuguesa do Renascimento tardio.

Renascimento tardio de facto, se se considera a problemática dos frescos, típica do pensamento humanista como se verá, pois a verdade é que a cronologia da obra não é fácil de estabelecer. Segundo Túlio Espanca, os aposentos onde se localizam as Salas de Música parece «terem sido construídos por D. Teodósio II e ocupados, na primeira fase, pelo Colégio dos Reis Magos e ulteriormente para a ordenação da estimável Livraria Musical de D. João IV»[15]. Para José Teixeira, por outro lado, esse corpo do palácio teria sido construído já no tempo de D. João II, 8.º Duque de Bragança (o futuro rei D. João IV), provavelmente por volta de 1632 ou 1633, data do seu casamento com D. Luísa de Gusmão, filha do duque de Medina Sidónia[16]. Também se ignora a autoria das pinturas dos dois tectos, que apresentam semelhanças notórias (de desenho e colorido, figuras e fisionomias) com os frescos da Capela de Santo Eustáquio, na tapada do Paço de Vila Viçosa, terminada em 1626[17]. Resumindo, as pinturas poderiam ter sido executadas ainda no tempo do Duque D. Teodósio II (falecido em 1630) ou já na época do seu sucessor, constituindo a fundação do Colégio dos Reis Magos em 1609[18] o *terminus post quem* e o casamento do futuro Restaurador em 1633 o *terminus ante quem* para a respectiva datação.

A interpretação genérica do tecto que passo resumidamente a expor parte da identificação dos modelos para os medalhões octogonais com a série dos sete Planetas. Estes, como é habitual, estão personificados por deuses antigos sentados em carros puxados por animais, aves ou, no caso da Lua, por duas raparigas. Os carros avançam da direita para a esquerda sobre tabuleiros de nuvens, sobrevoando amplas paisagens onde se vêem cidades, castelos, enseadas com navios, ilhas fortificadas, rios e montanhas. As composições inspiram-se nos desenhos de Maarten de Vos gravados em 1585 por Johan Sadeler, que representam «os efeitos dos sete planetas sobre as Províncias, Regiões e Cidades» do Ocidente, enumeradas nas respectivas letras

[15] Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora,* I volume, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, p. 627.

[16] José Teixeira, *O Paço Ducal de Vila Viçosa. Sua Arquitectura e suas Colecções*, Vila Viçosa, 1983, pp. 93 e 112.

[17] Vítor Serrão atribui os tectos a um «Mestre das Salas da Música», que poderia ser Manuel Franco (activo entre 1626 e 1650), e data-as de cerca de 1635 (Vítor Serrão, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*, Caxias, 2008, p. 218-220).

[18] José Augusto Alegria, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, 1983, pp. 205-211.

(**fig. 4**)[19]. A série de Vila Viçosa começa no canto noroeste da sala com um par de medalhões representando a Esfera Armilar e Mercúrio, continua no sentido dos ponteiros do relógio com a Lua e Vénus, Sol-Apolo e Júpiter (**fig. 3**), e termina com Marte e Saturno, no canto sudoeste. Note-se que nos medalhões de Vila Viçosa não se copiaram os grupos de figuras no primeiro plano das gravuras que representam os «filhos dos planetas», ou seja, os indivíduos sobre quem os astros exercem o seu poder.

Os planetas dispõem-se assim de maneira circular à volta da sala, e combinam-se com os temas musicais dos cinco quadros principais do tecto que representam Orfeu, Apolo, as Musas e as Sereias. A ideia – ou a doutrina – que estrutura todos estes elementos é a antiga teoria da harmonia das esferas de origem pitagórica a que Platão e os seus seguidores e comentadores deram corpo, e a que Ficino e os neo-platónicos dos séculos XV e XVI conferiram nova actualidade[20]. O movimento dos planetas à volta da Terra produz um som que corresponde a um modo musical particular. Por outro lado, os sete planetas encontram um paralelo nas sete cordas da lira inventada por Mercúrio e oferecida por este a Apolo (o medalhão de Mercúrio encontra-se à direita do quadro com o *Julgamento de Midas*), a lira igualmente tangida por Orfeu (no quadro central), e mais tarde transformada em constelação. A música das esferas reflecte assim a harmonia do universo ou do Cosmos, sendo este um organismo homogéneo onde tudo, corpos celestes, natureza e homens, se encontra regulado pelas mesmas forças, pelos mesmos princípios. Para o pensamento neo-platónico, o homem é um microcosmo do universo – o macrocosmo –, existindo entre eles uma íntima e permanente relação[21]. Os planetas e as constelações exercem assim uma acção benéfica ou nefasta sobre a vida das nações e dos indivíduos, sendo este o tema, como se viu, das estampas de Sadeler[22]. A teoria «científica» dos Quatro Temperamentos deriva desta crença, assim como a ideia de que a música exerce um poder sobrenatural sobre a natureza e sobre os homens[23]. No quadro central do tecto de Vila Viçosa, Orfeu seduz tudo e todos: aves, peixes e animais, até as montanhas e as árvores se debruçam para escutar a música divina...

Fig. 4 – Johan Sadeler segundo Maarten de Vos, *Planeta Júpiter*, gravura a buril tirada de *Planetarum Effectus et Eorum in Signis Zodiaci super Provincias…* 1585.

Os poderes da música: tal é de facto o significado genérico do conjunto de Vila Viçosa.

Resta verificar ainda até que ponto este extraordinário programa constitui, por assim dizer, um retrato «temperamental» de um dos ocupantes da casa. Como se sabe, a música era muito prezada pelos duques de Bragança e em especial por D. Teodósio II (ducado em 1583-1630) e pelo seu filho D. João II (ducado a partir de 1630). Seja qual for a cronologia exacta das pinturas, estou em crer que elas se relacionam com o primeiro, com D. Teodósio II. Segundo nos informa Francisco Manuel de Melo em 1648, o horóscopo de D. Teodósio II foi realizado logo à sua nascença, como era habitual no Renascimento com

[19] *Planetarum Effectus et Eorum in Signis Zodiaci super Províncias, Regiones, et Civitates dominia…* [Antuérpia], 1585.

[20] André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva e Lille, 1954; Evanghélos Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon* [1959], Paris, 1989, pp. 375-383.

[21] Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* [1940], Princeton, 1972, pp. 46-51.

[22] Albert P. De Mirimonde, *Astrologie et Musique*, Geneva, 1977, pp. 9-12.

[23] Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 1972, p. 49.

as pessoas da sua qualidade. D. Teodósio nasceu na Primavera, «sob o signo da Libra dos astrónomos. O planeta Júpiter era almuten do Horóscopo. [...] Vénus, dominando o signo ascendente, por o Sol andar a oriente, influía nele prudência, amizade, piedoso juízo, brandura nas palavras e nas acções, e certa frouxidão», diz-nos o seu biógrafo[24]. A conjunção astral que presidiu ao nascimento do duque determinou por conseguinte o seu temperamento: «Tinha os cabelos loiros e macios, vivos e azuis os olhos, a pele branca, levemente corada, indicando no físico o seu temperamento natural, sanguíneo»[25]. Ora o temperamento sanguíneo, frequentemente associado a aristocratas e a pessoas de nobre porte, predispunha ao gosto pela música, como não deixa de assinalar Francisco Manuel de Melo quando menciona a «natural inclinação» de D. Teodósio: «Era entendido em música [...], nunca recusando ouvi-la, antes gostando muito – enfermo ou bem de saúde – não só porque tinha uma natural inclinação por ela, mas porque a harmonia lhe refazia as forças do espírito, que cansava em outros exercícios»[26].

Em termos astrológicos, D. Teodósio era assim um dos «filhos de Júpiter e de Vénus», tal como eles aparecem na parte inferior *Temperamento Sanguíneo*, uma gravura de 1566 de Herman Muller por desenho de Maarten van Heemskerk (**fig. 5**). Júpiter e Vénus sentados em nuvens e acompanhados dos signos da Balança, Gémeos e Aquário, sobrevoam uma paisagem com músicos e elegantes pares de bailadores. Para além da sua «natural inclinação» pela arte da música, D. Teodósio havia criado no Paço o Colégio dos Reis Magos, destinado a formar músicos para a sua capela, e pode ser então que estas pinturas celebrem ou comemorem, emblematicamente como era habitual nas artes da época, a figura do 7.º Duque de Bragança.

Como quer que seja, a Astronomia e a Música, artes liberais do *quadrivium*, encontram-se com frequência juntas, e é com os atributos de uma e da outra que a personificação da *Ars* aparece no tecto da Sala da Enciclopédia da Biblioteca Joanina de Coimbra: uma matrona com uma esfera armilar na mão direita e uma partitura em cima dos joelhos (**fig. 6**). É com uma nota sobre a decoração desta sala que terminarei a minha comunicação.

Fig. 5 – Herman Muller segundo Maarten van Heemskerk, *O Temperamento Sanguíneo*, 1566, gravura a buril.

Fig. 6 – António Simões Ribeiro, *Arte*, 1723-1724, Coimbra, Biblioteca Joanina, Sala da Enciclopédia (foto do autor).

[24] Francisco Manuel de Melo, *D. Teodósio II*, Porto, 1944, p. 157-158.

[25] Melo, *D. Teodósio II*, 1944, p. 161.

[26] Melo, *D. Teodósio II*, 1944, p. 173.

3. A *Sala da Enciclopédia* da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra

Um século ou pouco mais ou menos após as decorações de Vila Viçosa, o pintor lisboeta António Simões Ribeiro (act. 1723-1755), acompanhado do dourador Vicente Nunes, decorou os tectos das três salas da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra. As pinturas datam dos anos 1723-1724, tendo sido ao que parece bastante restauradas em 1931[27]. O programa dos tectos é extremamente inovador no panorama da pintura portuguesa dos começos do século XVIII: ele inclui quadraturas e alegorias profanas de escala monumental, técnicas e temas que então se instalaram na arte portuguesa e brasileira, preludiando mudanças de direcção e de gosto artístico que finalmente acabariam por não ocorrer.

As composições dos tectos, todos diferentes, constam de uma sanca e da quadratura propriamente dita com uma abertura ao centro. As sancas compreendem frontões quebrados, figuras alegóricas, tarjas historiadas e medalhões, *putti* e grinaldas, e consolas perspectivadas para o centro que suportam a base da quadratura. Ao centro desta vê-se uma alegoria que define o programa iconográfico de cada sala. A primeira sala é assim dedicada à Biblioteca e a segunda à Universidade (ou à Academia).

O tecto da terceira sala centra-se na figura da *Enciclopédia* (uma alegoria que utiliza atributos da Teologia e da Academia), acompanhada na sanca pelas personificações da Justiça (ou Direito Civil), Direito Canónico, Arte (identificada à Astronomia e à Música, como acima se disse) e Natureza. Na abertura central, a figura da *Enciclopédia* (e não do Conhecimento ou da Sabedoria, como se tem escrito) encontra-se rodeada de *putti* com ramos de cedro, de cipreste e de carvalho, «hieróglifos da eternidade», como diz Jean Baudouin na tradução francesa de Ripa[28], estando os últimos, à direita, guarnecidos de placas de ouro, numa referência à *Eneida* de Virgílio (VI, 140), citada num filactério.

As alegorias que neste momento me interessam e que, tanto quanto sei, nunca foram até agora mencionadas, encontram-se em tarjas colocadas nos quatro cantos da sala, pintadas em grisalha. Representam elas a *Concórdia* (ou a *União*), a *Razão*, a *Fidelidade* e a *Felicidade*. Os modelos para estas tarjas são as estampas das «Virtudes representadas por meninos», de Louis Elle, l'Ancien (1612-1689), que através dos desenhos de Louis Testelin reproduzem uns relevos de Gérard van Opstal (**fig. 7**)[29]. As estampas são anteriores a 1689, data da morte do gravador, e fizeram parte da colecção organizada por Mariette

Fig. 7 – Louis Elle, l'Ancien, dito Ferdinand (1612-1689), por desenhos de Louis Testelin (1615-1665), Frontispício de *Les vertvs innocentes, ov levrs simboles sovs des figvres d'enfans*..., Paris, s.d.

[27] José Ramos Bandeira, *Universidade de Coimbra. Edifícios do Corpo Central e Casa dos Melos*, Coimbra, vol. 1, 1943, p. 164.

[28] Jean Baudoin, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, Paris, 1643, p. 6.

[29] *Les Vertus Innocentes, ou Leurs Simboles sous des Figures d'Enfants. Necessaires aux Amateurs de la Muette Poesie, et de la Peinture Parlante*, Paris s.d.

para D. João V[30]. A sua utilização em Coimbra prova no entanto que as obras de Louis Elle foram conhecidas em Portugal ainda antes da sua integração na colecção real.

As tarjas com a *Concórdia* ou *União* (dois meninos enlaçados com o *fasces* romano, cornucópia e urna), a *Razão* (dois meninos amordaçando um leão) e a *Fidelidade* (três meninos com um anel, uma chave e um cão) seguem fielmente as gravuras de Louis Elle. As legendas das estampas explicam o sentido dos respectivos temas e atributos (actualizo a grafia).

> *Concórdia* ou *União*:
> «*Comme ces dards ainsi liés*
> *Sont à briser fort difficiles;*
> *La concorde des alliés*
> *Rompt l'effort des guerres civiles.*»
>
> *Fidelidade*:
> «*Ce chien, cette clef, cet anneau,*
> *Montrent qu'une amitié fidèle,*
> *Doit sur son cœur mettre le sceau,*
> *Pour se conserver immortelle.*»
>
> *Razão*:
> «*Comme la fougue du lion*
> *De ce bâillon se voit domptée,*
> *L'ardeur de notre passion,*
> *Par la raison est surmontée.*»

A quarta grisalha mostra três meninos, um com o caduceu, e os dois restantes com cornucópias viradas para baixo (**fig. 8**). Ignoro se esta composição segue, como é lógico supor, a gravura da série de Louis Elle, mencionada nos *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V* com o título «La Félicité de l'Esprit, et celle que procurent les biens de la Fortune», que ainda não tive a oportunidade de estudar[31]. Por outro lado, o caduceu e a cornucópia caracterizam a *Felicidade Pública* tal como ela

Fig. 8 – António Simões Ribeiro, *Felicidade do Espírito* (ou *Felicidade Pública*), 1723-1724, Coimbra, Biblioteca Joanina, Sala da Enciclopédia (foto do autor).

aparece, por exemplo, na edição de Londres da *Iconologia* de Ripa, ideia que pode estar implícita na tarja da Biblioteca[32].

Na época da decoração de Coimbra, Rafael Bluteau define a Enciclopédia como a «ciência universal ou círculo em que se compreendem todas as ciências, encadeadas umas com as outras»[33]. Em harmonia e em conclusão do discurso dos outros tectos, a decoração da terceira sala da Biblioteca apela pois para virtudes morais (a *Concórdia* e a *Fidelidade*), e para a *Razão* na aprendizagem e no exercício de «todas as ciências», posto que elas concorrerão para a *Felicidade do Espírito* ou para a *Felicidade Pública*, alegoria esta, diga-se de passagem, colocada por cima e à esquerda do retrato do instigador da Biblioteca, o Rei D. João V.

Razão, *Concórdia*, *Felicidade:* é difícil não ver num programa informado por tais ideias um eco do pensamento das Luzes que na época joanina esteve na base de tantas outras iniciativas régias mais conhecidas e estudadas. Quanto a mim, estou em crer que a decoração de Coimbra se insere de facto no quadro de um iluminismo católico, uma noção que, evo-

[30] Marie-Thérèse Mandroux-França e Maxime Préaud, dir., *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, Lisboa-Paris, 1996, vol. II, p. 245-246. Na Biblioteca Nacional de Lisboa encontram-se apenas seis gravuras da série de Louis Elle a qual, com o frontispício, compreendia nove composições: o frontispício, a *Razão*, a *Fidelidade*, a *Justiça*, a *União* e a *Virtude Heróica*.

[31] Mandroux-França e Préaud, *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V*, 1996, vol. II, p. 245.

[32] Cesare Ripa, *Iconologia or Moral Emblems*, Londres, 1709, p. 29.

[33] Rapfael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra, vol. III, 1713, p. 100.

cada a propósito da própria Biblioteca, não me parece ter sido considerada em relação com a pintura dos começos do século XVIII – tanto em Portugal como no Brasil, aliás, onde António Simões Ribeiro, o autor destes tectos, continuará a pintar alegorias morais e profanas em contextos culturais e institucionais em tudo semelhantes ao da velha cidade universitária[34].

[34] Sobre a possível incidência do pensamento das Luzes na pintura portuguesa da primeira metade do século XVIII, ver: Luís de Moura Sobral, «Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia», *Vária História* [Universidade Federal de Minas Gerais], 24, 2008, 40, pp. 511-522; Luís de Moura Sobral, «*Occasio* and *Fortuna* in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation», *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, 2008, p. 101-123.

Ideias e reflexões semelhantes foram igualmente por mim apresentadas num certo número de conferências e comunicações, ainda inéditas: «António Simões Ribeiro (ca. 1716-1755) and the art of painting in Salvador, Bahia», Simpósio *The Arts & the Portuguese Colonial Experience*, New York, The Institute of Fine Arts, 25 de Março de 2006; «*Virtus in Lusitania*. Enlightenment and Anti-Enlightenment in the Portuguese Painting of the 18th Century», Congresso da Society for Spanish and Portuguese Historical Studies, Miami, 20 de Abril de 2007; «António Simões Ribeiro (act. 1723-1755) entre a Europa e a América. Um pintor do Iluminismo?» Universidade Nova de Lisboa, Centro de História do Além-Mar, 5 de Março de 2009; «A tradição emblemática nas artes portuguesa e brasileira. Séculos XVI – XVIII», Seminário *Perspectivas para o estudo da arte luso-brasileira do século XVIII*, Universidade de São Paulo, 14 de Setembro de 2009; «Emblemática e Alegoria Profana nas Artes Portuguesa e Brasileira da Época Barroca», *Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Rio de Janeiro, 16 de Setembro de 2009.

Conclusão

A conclusão destas apressadas considerações parece-me óbvia e até talvez seja supérflua, em vista das comunicações apresentadas anteriormente: por razões que são sem dúvida próprias, mas não exclusivas, do sistema das artes da Época Moderna em Portugal, as gravuras eram ali omnipresentes. Meio privilegiado de informação visual durante séculos e séculos, modelos e fontes de inspiração formal, elas foram igualmente instrumentos essenciais de transmissão de ideias e de conhecimentos. Sem a identificação e o estudo de tais fontes muitas obras permanecerão enigmáticas ou silenciosas. Compete-nos a nós, historiadores de arte, esse trabalho de busca e de interpretação das fontes - e insisto na questão da interpretação ou da hermenêutica, sem a qual, em minha opinião, não existe nem pode existir na nossa disciplina verdadeiro trabalho sobre a cultura.

Capítulo IV

Gravuras e desenhos: modelos para pratas e ferros

Maria do Carmo Rebelo de Andrade

Teresa Leonor M. Vale

Francisco Queiroz

MARIA DO CARMO REBELO DE ANDRADE
Palácio Nacional da Ajuda

A circulação da gravura em Portugal: reflexos na ourivesaria dos séculos XV e XVI [1]

A identificação das fontes iconográficas da ourivesaria de tradição narrativa confirma o facto de que, também em Portugal, as obras impressas constituíram um pólo de inspiração para os ourives quinhentistas. Os estudos estrangeiros, relativos aos primeiros livros ilustrados dados à estampa, não deixam dúvidas quanto à existência de estreitos laços entre a profissão do ourives e a do tipógrafo, por via da arte da gravura que a ambos assistia. Esta ideia, durante anos rejeitada em estudos nacionais, pode hoje ser assegurada através da análise das salvas e dos gomis manuelino-renascentistas, fortes denunciadores do intercâmbio outrora existente entre ourives, gravadores e impressores.

A ilustração dos incunábulos, quer por via da gravura – desenho aberto em superfície de metal, normalmente o cobre –, quer por via da xilogravura – desenho talhado num bloco de madeira –, contava sobretudo com a arte do ourives, pois tal decoração, com um estilete ou buril, obedecia a uma técnica e a uma aptidão por si detida; para realizar uma gravura utilizavam-se materiais e instrumentos comuns aos da ourivesaria[2]. Era por isso frequente, na origem, buscarem-se os tipógrafos entre os ourives, prestigiados profissionais devido ao elevado valor do seu material e produções. Não raramente, a par duma convergência técnica, acabava por emergir uma competência entre ambos[3]. No caso da xilogravura, não eram os ourives quem talhava o bloco de madeira, que era encomendado a profissionais entalhadores[4]. Contudo, na maior parte das vezes, eram eles os autores desses desenhos, pelo que também eram chamados *peintres-graveurs*.

Martin Schongauer (c.1450-1491) e Albrecht Dürer (1471-1528) são dois bons exemplos desta sobreposição profissional: dois grandes ourives e simultaneamente gravadores, estreitamente relacionados com as artes da imprensa[5].

No panorama nacional, Gil Vicente, trovador, ourives, "mestre da retórica das representações"[6] e presumível gravador[7], bem como Valentim Fernandes, grande precursor da arte da tipografia nacional, impressor, autor e, ao que parece, também ele abridor de gravuras[8], ambos protegidos da rainha D. Leonor,

---

[1] Artigo baseado no 8.º capítulo da nossa dissertação de mestrado – *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as salvas Historiadas*, FCSH– Universidade Nova de Lisboa, 1997.

[2] Já Vasari defendia a ideia de que a arte da gravura nascera no contexto do trabalho do ourives; os instrumentos dos gravadores eram os que há muito os ourives utilizavam na decoração duma chapa metálica e, tanto em Itália como no Norte da Europa, onde ocorreu a sua invenção, os primeiros gravadores parecem ter sido ourives. Cf. Jay Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, pg. xvi.

[3] Para questões técnicas, relativas à complementaridade destes mesteres, veja-se David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, em especial capítulos I e II.

[4] Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, British Museum Press, 1995, pp. 26-27.

[5] *Idem, Ibidem* – catálogo onde podem ver-se bons exemplos da obra destes dois artistas.

[6] Em 1535 Gil Vicente recebia tenças reais como pagamento do seu cargo de "mestre da retórica das representações" – vide Mª José da Silva Leal, "Fundos de Arquivos", *Nova História*, nº 1, Junho, 1984. Infelizmente não existem outros testemunhos documentais que possam comprovar uma identificação entre o poeta e o ourives, "mestre da balança". No entanto, esta polémica, que remonta já ao século XIX, parece ter sido finalmente ultrapassada pela impossibilidade de se tratar de duas pessoas distintas. A própria ausência da especificação dos cargos na documentação da época aponta para a sua sobreposição: sendo a mesma pessoa não havia porque diferenciá-las.

[7] Hipótese já há alguns anos formulada por Dagoberto Markl, *História da Arte em Portugal*, vol. 6, *O Renascimento*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, pg. 154, e sobre a qual julgamos agora existirem dados seguros para a confirmar.

[8] João J. Alves Dias, *No Quinto Centenário da* Vita Christi. *Os primeiros impressores alemães em Portugal*, IBNL, Lisboa, 1995, pp. 22, 26, 67 e 91.

são as duas figuras que melhor ilustram o perfil multifacetado e a capacidade de intervenção artística dos mesteres por si representados.

Desde que introduzida em Portugal – c.1485 – a imprensa foi de imediato promovida e protegida pela casa régia. Os impressores por cá radicados podiam alcançar honras de cavaleiro da casa real; profissionais de razoáveis posses, quando detentores de determinado pecúlio, D. Manuel garantia-lhes a nobilitação[9]. Constata-se ainda que as primeiras imagens impressas em livros nacionais foram abertas a partir de chapas metálicas – precocidade assinalável mesmo do ponto de vista internacional[10]–, gravuras utilizadas pela tipografia hebraica em Faro e Leiria, trazidas de Espanha por Eliéser Toledano, judeu que em 1492 encerra o seu atelier em Lisboa.

O ciclo que se encerra na relação tipografia portuguesa hebraica / alta especialização dos judeus como ourives, é outro dado a corroborar o improvável afastamento da imprensa e da ourivesaria portuguesa. Além do mais, quando deslocamos o centro da análise, pondo de parte o livro e partindo para a observação directa de peças de ourivesaria, verificamos ter existido uma estreita ligação entre a cultura técnica do ourives e a cultura literária do tipógrafo: a iconografia das salvas e dos gomis quinhentistas revela, efectivamente, uma convergência cultural comum a ambos os mesteres.

Entre as diversas fontes artísticas, as artes da imprensa assistiram ao ourives de um modo particular; não nos referimos apenas ao texto, mas a todo o universo bibliográfico: a cultura literária e a imagem, as artes da gravura e da iluminura, todas elas à época partilhadas por tipógrafos e ourives.

O *Liber Chronicarum,* incunábulo impresso na Alemanha em 1493, vulgarmente conhecido por *Crónica de Nuremberga*, é disso um bom testemunho. As duas magníficas salvas manuelinas, hoje no Palácio Nacional da Ajuda[11] (inv. 5164 e 5161), reproduzem de um modo fidedigno onze gravuras da Crónica, num total de treze quadros cinzelados na prata (a partir de oito gravuras): onze na primeira e dois na segunda.

Escrito pelo médico alemão Hartmann Schedel (1440-1514), gravado e ilustrado pelos artistas Michel Wolgemut (1434-1519) e Wilhelm Pleydenwurff (c.1458-1494), e indirectamente pelo discípulo deste último, Albrecht Dürer, o *Chronicon Mundi,* ou *Chronicon Chronicarum*, como também era conhecido, foi publicado por Anton Koberger a 12 de Julho de 1493, tal como o nome indica, na cidade de Nuremberga[12]. À imagem de uma enciclopédia universal, era dos livros mais divulgados e consultados na Europa dos finais do século XV. Procurava ir ao encontro dos interesses da época, dando uma visão do mundo através da descrição da História da Humanidade desde a Criação até 1492. O percurso seguido era variadíssimo; incluía desde uma compilação de conhecimentos históricos, geográficos e bíblicos, à apresentação de imagens de santos, de retratos imaginários e de vistas das principais cidades da Europa, para além das de Jerusalém e de Constantinopla.

À semelhança das tradicionais crónicas medievais, a estrutura da obra filia-se nas crónicas da Antiguidade, com raízes nos conceitos históricos de Eusébio e de Santo Agostinho: uma História do Mundo desenvolvida de acordo com o conceito de tempo de origem divina, dividida em Seis Idades: desde a Criação ao presente. No entanto Schedel já inclui um terceiro tempo histórico, o relativo ao futuro: a Sétima Idade, ou o Juízo Final, identificado com o Apocalipse.

A edição da Crónica revestiu-se de enorme importância pois pela primeira vez se publicava tendo em conta um público alargado, sem conhecimentos particulares; não se tratava duma obra só para especialistas. Do ponto de vista artístico, representava também um novo tipo de texto histórico. Dele imprimiram-se duas edições: a 1.ª, em latim, a 12 Julho de 1493, numa tiragem estimada com o número de 1.500 exemplares (número idêntico a uma tiragem média actual!); e a 2.ª, em alemão, a 23 de Dezembro do mesmo ano, numa tiragem aproximada de 1000 cópias[13].

A fama e a grande originalidade granjeadas pela obra deveram-se à extrema riqueza das ilustrações. Nela foram gravadas mais de 1800 imagens, por intermédio de 645 xilogravuras

[9] Novos dados proferidos por J. J. Alves Dias na conferência "A Nobre *Arte da Ympresam* - uma nova arte de nobilitar", *Encontro sobre as transformações da sociedade portuguesa 1480-1570*, Colóquio Fundação das Casas Fronteira e Alorna, Lisboa, 18-21 Novembro 1995.

[10] Artur Anselmo, *Les Origines de L'Imprimerie au Portugal*, Jean Touzout Libraire-Editeur, Paris, 1983, pg. 397.

[11] Doravante designado por PNA. Ver reproduções destas salvas no catálogo da exposição *Tesouros Reais*, PNA, Lisboa, 1991, n.os 320 e 324, respectivamente.

[12] Foi com a apresentação deste incunábulo que abriu a importante exposição londrina *German Renaissance Prints* (1995), sendo descrito na 1.ª entrada do catálogo supra citado, para o qual remetemos.

[13] Sobre a Crónica de Nuremberga veja-se Jeffrey C. Smith, *Nuremberg. A Renaissance City, 1500-1618*, USA, 1983.

diferentes, pelo que várias foram sendo repetidas ao longo da obra, embora com legendas diferentes. Foi, aliás, esta abundância iconográfica que fez com que a Crónica, em pleno século XVI, se continuasse a vender e a sobrelevar às histórias universais que se iam realizando. Durante pelo menos a 1.ª metade do século XVI mantém-se, sobretudo junto dos artistas, o grande modelo a seguir. Entre nós não podíamos ter melhor exemplo do que o *De Aetatibus Mundi Imagines*, começado por Francisco de Holanda à volta de 1545 e que segue de modo evidente uma estrutura idêntica[14].

Livro de luxo de grande formato, de impressão in-fólio, a Crónica devia ser conhecida em Portugal desde pouco após a sua edição. As relações que mantínhamos com a Europa Central e do Norte justificam a sua entrada no país. Destacamos três figuras com probabilidades de terem realizado essa ponte: a feitoria portuguesa em Antuérpia; o embaixador alemão Jerónimo Münzer e o editor-livreiro Valentim Fernandes[15].

Os estreitos contactos mantidos entre Portugal e a sua própria feitoria na Flandres, fizeram chegar a Lisboa produtos para nós desconhecidos, entre os quais valiosíssimos objectos de arte. Dürer, natural de Nuremberga e justamente um dos colaboradores na ilustração da Crónica, era grande amigo da comunidade portuguesa estabelecida em Antuérpia. Reconhecia aos nacionais não só o entendimento e o fino gosto pelas obras de arte, como admirava entusiasticamente as fabulosas e exóticas peças que de Portugal lhe eram enviadas, muitas das quais ele próprio nunca antes vira, caso dos objectos oriundos da Ásia e da África. Desta amizade nasceu uma valiosa e reconhecida troca de ofertas, contando-se entre os presentes oferecidos por Dürer diversas gravuras e obras impressas. O inventário deste intercâmbio, realizado por Joaquim de Vasconcelos em 1929, não refere especificamente a *Crónica de Nuremberga*, mas informa que em Portugal circulavam, desde finais do século XV e inícios do XVI, muitos livros ilustrados, cosmografias e crónicas, chegados do Norte da Europa[16]. Entre as anotações de Dürer, sobre as ofertas e vendas enquanto esteve nos Países Baixos, contam-se 24 gravuras sobre couro e 124 xilogravuras e desenhos originais oferecidos a Portugal[17].

De Jerónimo Münzer, doutor em medicina, geógrafo e astrónomo, conhecedor do latim, é conhecido um dado para este caso relevante: foi amigo de Hartmann Schedel e colaborador da Crónica[18]. Partiu de Nuremberga, donde era natural, para a Península Ibérica, em Agosto de 1494, encontrando-se em Novembro, desse ano, com D. João II em Évora. Não é, portanto, de estranhar que tenha trazido consigo uma obra cuja novidade tanto impressionava, e, para além do mais, para a qual ele próprio contribuíra. A sua riqueza e inovação, decerto constituíam razões plausíveis para que a Crónica figurasse entre os bens que Münzer elegera para trazer como oferta. Caso tenha então ocorrido a apresentação da Crónica na corte, pela primeira vez, o número de exemplares que ainda hoje existe em bibliotecas nacionais, aponta para que a partir dessa data se tenha começado uma franca importação.

Se Münzer foi o divulgador da grande obra, Valentim Fernandes de Morávia, ou Alemão, impressor, autor e tradutor, pode ser visto como o intermediário ideal, junto da família régia, bem como dos livreiros seus conterrâneos, para a encomenda e recepção de grande número de exemplares. Um dado é certo: se Münzer trouxe consigo a Crónica, Valentim Fernandes que o acompanhou pelo país como intérprete de alemão, conheceu de imediato e de viva forma uma obra a cujo efeito encantatório se aliava a circunstância de ter sido concebida por pares do seu ofício.

Chegado do centro da Europa, Valentim Fernandes estabelece-se em Lisboa, provavelmente em 1493, ano em que se sabe ter passado por Sevilha. Logo em 1495, a pedido da rainha D. Leonor, imprime, em colaboração com Nicolau da Saxónia, os quatro livros da *Vita Christi* de Ludolfo de Saxónia; a partir de então a sua ascensão faz-se muito rapidamente. Em 1496 trabalha já por conta própria e figura entre o número dos protegidos da rainha-viúva, de quem tinha a honra – de que muito se fazia valer – de ser simultaneamente escudeiro. É de sublinhar o facto de hoje podermos identificar nalgumas salvas temas comuns a obras por si impressas, concretamente a História de

[14] Um estudo desta obra foi feito por Sylvie Deswartes, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, INCM, 1987.

[15] Já noutro local tratámos estas questões, veja-se o artigo "Ourivesaria Manuelina. Identificação de Algumas Fontes Iconográficas", *Arte e Leilões*, n.º 33, Lisboa, Outubro, 1995.

[16] Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

[17] Sylvie Deswartes, *Les Enluminures de La Leitura Nova 1504-1552, Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de L'humanisme*, F.C.G., Paris, 1977, pg. 134.

[18] AA.VV., "Jeronimo Munzer", *Viajes de Extranjeros por España y Portugal desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI*, vol. I, Madrid, 1952, pg. 328.

Vespesiano, transposta para a salva PNA inv. 4818[19], bem como a *Gramatica Pastrane* (1497), que inclui frisos decorativos iguais aos cinzelados nos bordos de diversas salvas.

As salvas PNA inv. 5164 e 5161 são hoje a prova visível do efeito provocado pela *Crónica de Nuremberga*, em pouco tempo tornada alvo de projecção artística. A sua introdução em pleno coração da corte, terá permitido um visionamento, em primeiro lugar, aos artistas movidos em seu torno, como era o caso de Valentim Fernandes e, muito naturalmente, o de Gil Vicente, ourives a quem uma obra desta categoria, também por motivos do próprio mester, não era de modo algum indiferente. É assaz evidente ser a ideologia manuelina aquela que se encontra subjacente a estas peças, as quais vinculam uma convincente mensagem de cariz messiânico e moral. De algum modo, é também notório que existe uma afinidade entre as personagens nelas cinzeladas e as que povoam o universo vicentino: Moisés, Abraão, Salomão, David, as Sibilas, e as próprias alegorias aos Vícios e Virtudes, nomeadamente no *Auto da Sibila Cassandra* (1513). Por outro lado, a perfeição e a qualidade com que as gravuras da Crónica foram abertas na prata, com tanta fidelidade, não sugerem uma manufactura menor, mas antes uma elevada qualificação.

Na 1.ª salva, na faixa interna, seis cenas bíblicas reproduzem muito fielmente gravuras relativas à *Segunda* e à *Terceira Idade do Mundo*: a luta de Jacob com o Anjo (*Gn*. 32, 25-39) [**fig. 1, grav. 1**]; José chamado diante do Faraó para interpretar o seu sonho (*Gn*. 41,14) – onde também se alude a outra cena da história de José, o episódio entre o Sacerdote Putifar e a sua mulher (*Gn*. 39) –; duas imagens do sacrifício de Abraão (*Gn*. 22, 1-13); a fuga de Lot, mulher e filhas (*Gn*. 19, 26) e a embriaguez de Noé (*Gn*. 9, 20-23). Uma sétima imagem representa ou as Tentações de Santo Antão (?) ou uma cena do Juízo Final, a *Sétima Idade do Mundo*, o novo tempo introduzido na crónica.

Na faixa externa representam-se quadros da história de Moisés e de David, perfeitamente decalcados de gravuras do capítulo da *Tercia etas mundi*. Aqui os temas estão todos identificados pelas inscrições imediatamente justapostas no bordo. Destas sete cenas só uma é que não se sobrepõe a imagens da

Fig. 1 – Salva inv. 5164 (porm.). Na faixa interior, A Luta de Jacob com o Anjo.

Grav. 1 – *Crónica de Nuremberga*, gravura da Terceira Idade, fl. XXX.

Crónica de Nuremberga. Entre outras destacam-se o encontro entre Abraão e Melquisedec (*Gn*. 14, 20), a Adoração do bezerro de ouro (*Ex*. 32, 1-10), Moisés quebrando as Tábuas da Lei (*Ex*. 24 a 34) e A fuga do Egipto e passagem do Mar Vermelho (*Ex*. 12, 35-42).

A ideologia subjacente à iconografia seleccionada é a da sacralização do poder e da imagem régia. A apologia duma aliança entre os poderes real e divino é aqui evidente; revela-

[19] Salva inspirada nas gravuras e texto da *Estoria de muy nobre Vespesiano emperedor de Roma* (1496), reflexo artístico da *Destruição de Jerusalém*. Dela, D. Manuel mandou imprimir 100 cópias para serem enviadas para África, quando da cristianização da Etiópia. Ver reprodução desta salva in *Tesouros Reais*, *ob. cit.* n.º 326.

Grav. 2 – O encontro entre Abraão e Melquisedec, *Crónica de Nuremberga*, gravura da Terceira Idade, fl. XXI (verso). Vide faixa exterior da fig. 1.

Fig. 2 – Salva inv. 5164 (porm.). Duas cenas da faixa interior: O Sacrifício de Abraão.

-nos o sonho de D. Manuel de legitimar o poder divino em si investido. À imagem dum Messias salvador da humanidade, era a si que cabia reunir as cortes terrestre e celeste: a conquista de Jerusalém urgia, portanto.

Para além duma perfeita alegoria ao próprio rei, cuja omnipresença se afirma por intermédio da presença dos profetas e monarcas bíblicos, doutrinam-se todos aqueles a quem é dada a ver: as cenas seleccionadas são aquelas cuja mensagem prepara o anúncio messiânico. O plano divino dado a conhecer a Abraão, a Jacob, a Moisés, a Noé, etc., prefigura os acontecimentos vindouros: Cristo será tornado Homem para o salvar. Significa, portanto, que a obra se constitui como meio que permitia ao homem servir a Deus, ao mesmo tempo que de Si se aproximava.

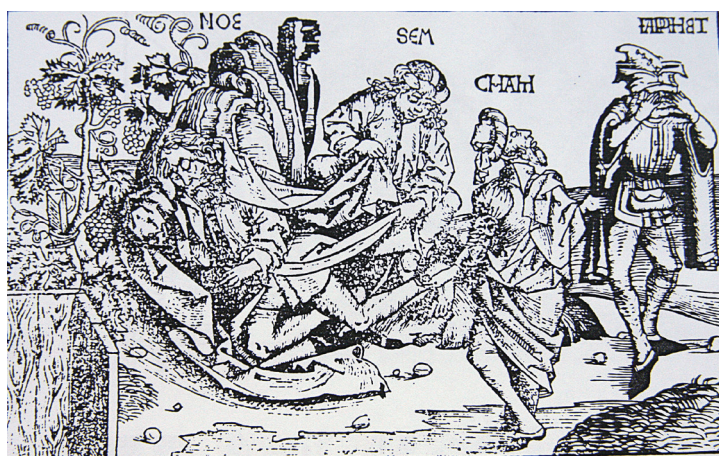
O quadro de Melquisedec e Abraão, por exemplo, que simboliza através da entrega do pão e do vinho a Eucaristia, não se trata senão duma prefiguração de Cristo [**fig. 1, grav. 2**]. A legenda incisa, que lhe está aposta, diz tratar-se duma fuga do Rei David, mas qual? O facto sempre fora intrigante, já que na Bíblia não encontrávamos paralelo para a imagem cinzelada e o que nela se observa também não se trata duma fuga. A *Crónica de Nuremberga* veio permitir esclarecer o mistério: afinal não se trata senão de um erro de legendagem.

Um quadro de duplo simbolismo – bíblico e moral – como o do Sacrifício de Abraão, mostra como por vezes uma só gravura

Grav. 3– *Crónica de Nuremberga*, gravura da Terceira Idade, fl. XXII (verso).

dava origem a várias composições, neste caso a duas rigorosamente fiéis. Mais uma vez o que aqui se prefigura é a vida de Cristo. Tal como Ele, Abraão oferece em sacrifício o seu filho único; tal como Jesus transportou a cruz para o Calvário, Isaac acarreta o fardo da lenha [**fig. 2, grav. 3**]. No seu conteúdo moral é símbolo da obediência total à vontade de Deus, da alma salva por intervenção da graça divina. Todos os outros episódios transportam mensagens análogas, exemplificando: a

Fig. 3 – Salva inv. 5164 (porm.). Na faixa interior, A Embriaguês de Noé.

Fig. 4 – Salva inv. 5161 (porm.). Cena da faixa exterior: A Justiça de Salomão.

Grav. 4– *Crónica de Nuremberga*, gravura da Segunda Idade, fl. XV (verso).

Grav. 5– *Crónica de Nuremberga*, gravura da Quarta Idade, fl. XLVII (verso).

fuga de Lot e família, que prefigura a partida dos reis Magos para Belém, revela a protecção divina em relação ao justo; o escárnio e a ridicularização à volta da embriaguez de Noé [**fig. 3, grav. 4**], bem como a sua nudez, prefiguram o que veio a ser feito a Jesus[20].

Na 2.ª salva (inv. 5161), a par de episódios bíblicos da história de Salomão [**fig. 4, grav. 5**], Absalão, Joaquim e Sansão, são figurados temas da Antiguidade clássica, bem como o combate entre os Pecados e as Virtudes, identificados por inscrição em filacteras sobrepostas. Os sete vícios estão todos representados na faixa exterior, as virtudes figuram na faixa interna, representadas por espantosas cenas entre o anjo, a mulher e o diabo. Talvez seja uma salva menos erudita, isto é, de entendimento mais generalizado, evidente. Veicula uma mensagem de ética moral, mesmo através das alegorias bíblicas, que tratam de apelar a uma ética de conduta: todas apontam ao homem aquilo que ele não deve fazer.

[20] Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2º vol, *Iconographie de la Bible,* Paris, 1956, pp. 112 a 118.

Também aqui a figuração das doze Sibilas, em torno do medalhão central, aponta para um significado cristológico. De acordo com Louis Réau, o número de Sibilas na iconografia artística multiplica-se apenas no final da Idade Média. A passagem do seu número para doze corresponde não apenas à necessidade de paralelismo inerente ao espírito medieval, como à correspondência que doravante passa a ser estabelecida entre si e os doze profetas bíblicos. Trata-se da adopção cristã de um tema na origem pagão, no intuito de mais uma vez, e por seu intermédio, simbolizar um passo da vida de Cristo[21].

O que se constata nesta salva, como bem analisado por Umberto Eco, é o fascínio do pensamento medieval pelo símbolo e pela alegoria, termos que aliás, como o autor nota, eram tidos como sinónimos: "É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, pantera, porque é precisamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete [...] as alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, ornam o estilo"[22]. A mensagem deste tipo de iconografia regra geral era muito directa e o seu significado assegurado: " [...] o processo [consistia] em separar propriedades afins em dois entes e confrontá-los", neste caso concretizado nas figuras da mulher e do diabo[23].

Podemos agora datar a produção destas duas peças, que tudo indica serem da mesma oficina, por entre os anos de 1495 e 1511, baliza do reinado manuelino, durante o qual as salvas não podem deixar de ter sido produzidas. São também muitos os factores a contribuir para que, cada vez mais, vejamos em Gil Vicente (1471-1528) o seu feitor.

Claude-Henri Frèches, autor que pesquisou as origens culturais de Gil Vicente (que aliás considera ourives antes de dramaturgo), observou que a Custódia de Belém – a única obra que não se duvida ser da autoria do poeta-ourives – copia o estilo de certas gravuras de Dürer, hipótese plausível, atendendo à importância da sua obra no âmbito das encomendas de corte. Ainda segundo Frèches, faz todo o sentido pensar-se que os ourives portugueses e alemães estavam em contacto uns com os outros, e que por vezes se visitavam[24]. Também de acordo com as memórias de Münzer, sabemos que se estabeleceram em Lisboa muitos cidadãos de Nuremberga, sendo alguns tipógrafos. Os contactos estabelecidos com esta cidade eram variadíssimos, sendo por isso natural que os gravadores alemães tenham inspirado facetas do mestre vicentino, senão mesmo alguns dos temas do teatro de sua autoria.

O livro, objecto de luxo tornado cada vez mais acessível a todos – não num sentido económico, mas no da sua mais fácil compreensão – nos seus propósitos didácticos preferencialmente ilustrado, revela-se em Portugal uma excelente fonte de inspiração para as composições de ourivesaria, seja como factor de propagação dos estilos, seja como divulgador de novos motivos ornamentais e iconográficos[25].

Mas em Portugal também circulavam inúmeras gravuras avulso – de que os ourives foram os principais agentes difusores –, as quais constituíam outro grande pólo de atracção artística e inspiraram diversas artes figurativas, não apenas a ourivesaria. Aliás, ao presente, é o objecto artístico que comprova essa existência, pois, as próprias gravuras não deixaram rasto. O facto não é de estranhar na medida em que a arte neste período dependia essencialmente dum mecenato real: uma *arte de corte*, muito centralizada e praticada por artistas estrangeiros – pintores flamengos, escultores franceses, espanhóis, etc. –, que viajavam com os seus próprios modelos. Factor a que acresce a perecidade do próprio material (o papel), bem como o desaparecimento das colecções reais em 1755[26].

Ao longo do reinado de D. Manuel as estampas aplicadas na ourivesaria são, em grande maioria, de proveniência nórdica; as de origem romana começam utilizar-se mais com D. João III, sobretudo de um modo mais coerente e integral. Esses dois figurinos – nórdico e latino – encontram-se bem patentes em dois gomis completamente distintos (mas de estrutura semelhante), apesar de só distarem entre si pouco mais de uma década: os gomis das colecções reais, hoje no PNA inv. 5156 e 5159.

O primeiro, muito semelhante a espécies inventariadas no dote da Infanta D. Beatriz (1522)[27], apresenta uma iconogra-

[21] *Idem*, *Ibidem*, "Les Sibylles", pp. 420-430.

[22] Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval,* Ed. Presença, Lisboa, 1989, pg. 70.

[23] *Idem, Ibidem*, pg. 68.

[24] Claude-Henri Frèches, *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745),* Paris-Lisbonne, 1964, pp. 31-33, citado por Sylvie Deswartes, *ob.cit*, pg. 135.

[25] Deswartes, *ob.cit.*, pg. 150

[26] Marie-Thérèse Mandroux França, *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècles,* XXIV Congresso do Comité Internacional de História da Arte, Bolonha, 1979.

[27] Filha de D. Manuel. A. Caetano de Sousa, "Dote da Duqueza Infante D. Beatriz, [...]", *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa,* Tomo II, Regia Off. Sylviana da Academia Real, Lisboa, 1742. Ver reprodução do gomil no cat. nº 321 da exposição *Tesouros Reais*, *ob.cit*.

Fig. 5 – Gomil inv. 5159 (pormenor do bojo).

Grav. 6 – Homem de duas Trompetas, gravura de Marcantoni Raimondi.

fia tardo-gótica de exacerbado naturalismo: folhagem de cardo muito relevada e recortada, espinhosa ao tacto, que parece ser copiada de gravuras da série *Folhagem ornamental*, realizada por Martin Schongauer entre 1485 e 1491, uma série de estilo clássico "animada de um movimento maravilhosamente elástico e dinâmico"[28].

O segundo gomil (inv. 5159)[29], em 1534 arrolado entre os bens de D. João III, de estrutura gótica mas de estética *ao antigo*, reproduz quase integralmente gravuras de um dos melhores gravadores italianos[30] – Marcantonio Raimondi (1480-1534) –, intercaladas com faixas de *grotescos*. Nascido em Bolonha, Raimondi vai para Roma onde chega em meados da década de 1520. Para além de já então ser um hábil impressor independente, produzindo algumas das mais refinadas gravuras do seu tempo, entra para o serviço de Rafael, cuja obra começa a reproduzir em gravuras[31]. A aplicação de gravuras de Raimondi é um caso flagrante da nossa actualização face aos mais recentes modelos que circulavam pela Europa, pois, à data da morte de Raimondi o gomil já constava entre os bens de D. João III. O estabelecimento da gravura como meio de reprodução, permitiu disseminar, de um modo quase instantâneo, o conhecimento de inúmeras obras de arte. A composição do *Homem das duas trompetas* transposta para o gomil [**fig. 5, grav. 6**] trata-se de uma cópia de Raimondi feita a partir de um trabalho de Baccio Bandinelli[32] ou de Rafael, a qual, por sua vez, foi posteriormente glosada por Hieronymus Hopfer (Augsburgo c.1500 - Nuremberga 1563?)[33].

O bojo do gomil é o sector mais historiado, dedicado a temas da mitologia clássica. Encontram-se representadas seis cenas divididas por colunas: 1 - homem na forja a fabricar uma asa, tema inspirado na gravura de Raimondi que representa *Vulcano, Venus e três cupidos*[34]; 2 – cena entre soldados romanos: ao chefe, sentado num "trono", é trazida uma mulher, que poderá simbolizar a cidade de Roma (?); aqui as figuras assemelham-se às de uma gravura de Raimondi com o tema *Trajano entre a cidade de Roma e a Vitória*, tema tirado de um

[28] Sophie Renouard de Bussierre, *Martin Schongauer. Maitre de la Gravure Rhenane vers 1450-1491,* Paris, 1991-92, catálogo nos 65 a 67, e pg. 214.

[29] Ver reprodução deste gomil no cat. nº 323 da exposição *Tesouros Reais*, *ob.cit*.

[30] *The Illustrated Bartsch* nº 26 e 27, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, vol. 14 (part. I e II), 1978.

[31] David Landau and Peter Parshall, *ob.cit.,* 1994, pp.119-120

[32] *The Illustrated Bartsch* nº 27, *The works of Marcantonio Raimondi and of his School*, 1978, pg. 52.

[33] Vidé F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol. XV, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1986, pg. 220, nº 46: *Six figures in emblematical composition*. Ver também Bartsch, *ob. cit.*, nº 17, vol. 8 (4), pg. 238.

[34] *Bartsch* 26, vol.14, part. I, pg. 224.

baixo-relevo do Arco de Constantino[35]; 3 – o mesmo velho na forja, trabalhando com martelos, na companhia da Musa Euterpe (?), que ao seu lado toca um instrumento de cordas; 4 e 5 – dois quadros que reproduzem com grande fidelidade a gravura de Raimondi *Homem das duas Trompetas*[36]. Por último, o mesmo chefe romano da figura (2), a quem desta vez uma criança com traje romano, oferece uma salva com moedas empilhadas (?) – simbolizará aqui a *Vitória*, vindo assim completar o tema iniciado na 2.ª cena com a representação de *Roma*?

A faixa acima desta repete uma cena marítima à volta do reino de Neptuno, o qual se vê reclinado sobre a água com o tridente na mão. Desta vez são sátiros que vêm importunar as ninfas no seu sono. Surgem então para as defender vários cúpidos, um flecheiro e um tritão que, leva consigo no dorso uma delas com uma criança pela mão. Esta barra cinzelada em ciclo contínuo baseia-se nas seguintes gravuras de Raimondi: *Homem nu perseguindo uma náiade*, *Tritão carregando uma Nereide* e *Sátiro surpreendendo uma Ninfa*[37] e *Sátiro surpreendendo a Ninfa*[38].

Estes temas italianos, mais raros e de início mesclados com temas góticos, só surgem de um modo declarado a partir da nossa total abertura a Itália, operada com D. João III, como se constata nas salvas PNA inv. 4802 e 4813 que reproduzem os *Triunfos de César*[39].

A temática hiper-naturalista dos cardos e alcachofras, das bolotas e dos medronhos, nas salvas de temática vegetalista (i.e. não narrativas), nas quais dentre uma farta folhagem de cardo e de acanto emergem seres fantásticos e reais, mais não se trata do que temática nórdica trabalhada e conjugada com imaginação pelos nossos ourives, os quais não podiam deixar de dispor diante de si das famosas gravuras glosadas por dezenas de gravadores-ourives a partir da obra *do Mestre dos Jogos de Cartas* – autor de conjuntos de desenhos ornamentais (possivelmente de finais da década de 1430), que formavam séries de cartas temáticas: leões, ursos, animais fantásticos, diversos tipos de aves, homens e mulheres selvagens, etc., em diferentes posições e atitudes, representados isoladamente ou conjugados e afrontados entre si.

Ao que parece, "a origem das gravuras de ornamentos deve ser procurada nas práticas artesanais dos ateliers de ourives. Estas chapas permitiam conservar o modelo dos motivos realizados a fim de serem utilizados em nova criações. Na época de Schongauer, eram os ourives e gravadores Mestre das iniciais E.S. et Israël van Meckenem (entre outros) quem arranjava para os artesãos menos imaginativos exemplares cuidadosamente elaborados"[40]. Meckenem (da região do Baixo Reno c. 1440/5-1503) e o Mestre E.S. (Alto Reno, activo talvez desde a década de 1450, autor de um extraordinário *Alfabeto* cujas letras se formam pela associação de corpos animais e humanos dispostos em imaginosas posições) são, porventura, os dois artistas que mais contribuíram para a difusão das séries ornamentais dos jogos de cartas. As gravuras ornamentais, eram produzidas com o objectivo de empossar os artistas de diferentes géneros e nacionalidades com ricos repertórios de formas.

Muitos dos animais e ornamentos vegetalistas das salvas de temática rural, decoradas em ciclo contínuo, parecem copiados destas séries[41]. Também as iniciais fitomórficas utilizadas por Valentim Fernandes nas obras por si impressas – maiúsculas envoltas em folhagem de cardo e de acanto, algumas com alcachofras – se assemelham a espécies tiradas de séries de ornamentos florais realizados por Meckenem, as quais, por sua vez, influenciaram as composições de medalhões centrais de várias salvas de temática vegetalista.

[35] *Bartsch* 27, vol.14, part. II, pg. 57.

[36] *Bartsch* 27, vol.14, part. II, pg. 52, fig. 356. Existe uma gravura de Hieronymus Hopfer, copiada desta de Raimondi, quase igual – ver *Bartsch* 17, vol.8 (4), pg. 238.

[37] *Bartsch* 26, vol.14, part. I, pg. 223, fig. 226-1; *Idem*, pg. 225; *Idem*, pg. 270

[38] *Bartsch* 27, vol.14, part. II, pg. 9

[39] Tema que inspirou inúmeros artistas e que ao longo dos anos foi reproduzido quer em pintura, quer em gravura. É natural que tenham circulado em Portugal diferentes versões do tema, de diferentes autorias. Estas salvas devem basear-se em desenhos de Bernard Malpizzi. Embora não os tenhamos visto, conhecemos as gravuras que Andrea Andreani deles realizou já no final do século, em 1599, data muito avançada em relação à destas salvas. Veja-se "Le Triomphe de Jules César", *Le Peintre Graveur Illustré, Illustrations to Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, vol. I, *Italian Chiaroscuro Woodcuts* (Bartsch vol XII), ed. Caroline Karpinski, Pennsylvania State University Press, 1971, e Jane Martineau, *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Gallimard/ Electa, Royal Academie of Arts - London / The Metropolitan Museum of Art – New York, 1992. Ver ainda *The Illustrated Bartsch* (25), vol.13, part 2, *Early Italian Masters*, 1980, pp. 42-48, e "Le Triomphe de Jules César" [série 101.11, nº 1 a 9].

[40] Sophie R. de Bussierre, *ob.cit.*, pg. 212. Ver também as gravuras da pg. 258.

[41] Veja-se um exemplo na salva do MNAA inv. 806, bem como PNA inv. 5163, nº 317 do catálogo *Tesouros Reais*, *ob. cit.*

O cardo e a alcachofra – signos da redenção e da missão espinhosa por Deus imposta ao homem –, bem como o medronho – fruto humilde e modesto muito usado nas composições heráldicas e em algumas salvas do século XV – serviam convenientemente a uma sensibilidade mística, pura e despojada, que no tardo-gótico promovia o retorno a um cristianismo primitivo, por oposição e contestação a uma sensibilidade exuberante e ostentatória, espelho da vivência teatral e espectacular, características do Outono medieval; uma devoção mística exacerbada que constituía "[...] um curioso contraponto ao luxo (quase desregrado) que invadia a sociedade"[42].

No caso das salvas com ricas composições naturalistas, permeadas de confrontos entre toda a espécie animália, real (o bem) e irreal (o mal), julgamos tratarem-se de alegorias morais onde cada animal, dependendo do contexto, simboliza diferentes vícios ou virtudes. Estas representações eram estruturadas a partir de um manancial iconográfico riquíssimo, colocado à disposição de oficiais mecânicos que nem sempre o sabiam *ler* da maneira mais correcta, salvo indicação ou evidência expressa. Quer isto dizer que o suporte literário prevalecia como fonte iconográfica preferida: as suas alegorias serviam de um modo eficaz tanto o artista, como o encomendante.

Ora, o que acontece é que ao longo de toda a Idade Média, e já mesmo desde a Antiguidade, os autores dos textos não faziam qualquer distinção entre a natureza dos seres fantásticos, levando a que plasticamente se representassem todo o tipo de monstros[43]. Tanto Ctésias, como Plínio, Estrabão, Solino, Aristóteles, ou outros, não faziam exclusões nos seus textos, colocavam lado a lado deformidades animais, híbridas e da biologia humana[44]. E foram precisamente eles os autores retomados pelos medievais, por Isidoro de Sevilha, Vicente de Beauvais, Mandeville, Tomás de Camtimpré… e uma série de anónimos[45], autores de *Bestiários*, que recuperaram a Antiguidade cristianizando-a, dotando o enciclopedismo medieval dum manancial de alegorias morais colocadas ao serviço da Igreja. Estes autores sintetizavam nas suas obras toda a informação disponível, ordenando as matérias – sagradas ou profanas – de acordo com as necessidades da época. Daqui resultavam as ditas enciclopédias *ao cúmulo*[46], de que o primeiro grande exemplo surge com as *Etimologias* de St. Isidoro e se prolonga até à obra de Hartmann Schedel, na *Crónica de Nuremberga*.

Ao verificar-se a sistemática combinação de diferentes fontes artísticas, bem como a conciliação de signos iconográficos de uma ou mais gravuras numa só peça, constata-se a criação de composições narrativas originais: não existe uma salva ou um gomil cujo programa reproduza na íntegra uma só gravura ou texto.

É certo que a maior parte da iconografia cinzelada é de origem internacional, e que os nossos ourives não eram autores de todos os desenhos que gravavam na prata; no entanto, quando se afirma que as gravuras circulavam facilmente pela Europa, é algo que concerne apenas à sua imagem impressa, à estampa, ou à própria gravura ou xilogravura? Ou seja, seriam as chapas de metal e os blocos de madeira que circulariam de país para país? Uma parte (menor) é natural que sim, mas não a totalidade. Tais peças faziam parte do oneroso material técnico de uma tipografia, cujo proprietário, regra geral, levava consigo quando da radicação num novo centro, caso contrário vendia-o a outro tipógrafo local.

Acima de tudo, o que circulava eram os próprios livros e as imagens impressas, isto é, peças cuja fragilidade do material de suporte, aliada a um exaustivo manuseamento e utilização oficinal, contribuíram para o seu fácil desaparecimento.

Fica por isso implícito a existência local de oficiais habilitados a abrir gravuras, ou seja, de técnicos especialistas no domínio da gravação da superfície de metal, sendo, para esse efeito, os ourives os mesteirais mais aptos. Não esqueçamos que para a realização de uma salva era inevitável que o seu desenho fosse primeiro gravado na superfície de prata, após o que era então martelado, repuxado e cinzelado. Existem por isso todas as probabilidades de grande parte das gravuras terem sido abertas pelo punho de oficiais nacionais, que quase sempre

[42] José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989, pg. 175; e J. Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, Ulisseia, Lisboa, s.d.

[43] O tímpano da Catedral de Vézelay é dos melhores mostruários duma rica tipologia de seres fantásticos colocados lado a lado. Cf. Wittkower, *L'Orient Fabuleux*, Thames & Hudson, Paris, 1991, pg. 36.

[44] Entre os autores pelos quais nos temos orientado – Rudolf Wittkower, *L'Orient Fabuleux*, Thames & Hudson, Paris, 1991 ; Claude Kappler, *Monstres Démons et Merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris, 1980 e Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée Médiévale Européenne*, P.U.F., Sorbonne, Paris, 1993, a obra de Lecouteux é aquela que mais inclui pequenos excertos de fontes literárias antigas. Para confrontar o nosso texto, remetemos em primeiro lugar para a sua obra.

[45] Lecouteux, *ob.cit.*, pp. 15-34.

[46] U. Eco, *ob.cit.*, 1989, pg. 80.

introduziam nas próprias composições elementos identificadores da sua autoria, nisso tornando-se co-autores.

Muitas das salvas manuelino-renascentistas, pese embora a ausência de marcas e a mudança do medalhão central original, que ao ser armoriado muito diria sobre o primeiro encomendante, deixam a iconografia falar por si. Uma iconografia erudita, mas educativa; alegórica, logo didáctica; simbólica, contudo ingénua e declarada; uma iconografia nalguns casos delatora do seu régio patrono e mentor, por conseguinte, programada e cinzelada pelos melhores dos oficiais mecânicos, aqueles que se moviam em torno da corte e serviam a pessoa régia, para o que tinham acesso, em exclusivo, a fontes raras e preciosas.

Se não for o resultado duma observação da sociedade que descreve, a iconografia das salvas e gomis quinhentistas também não nos remete para o quotidiano do ourives. São objectos que podem ter impressas marcas suas, mas não o seu universo. E ainda admitindo a hipótese do artista não ter presenciado a temática que deixava lavrada por obra de cinzel, temos de aceitar que, por mais gravuras e obras impressas que conhecesse e o tivessem inspirado, não eram elas que veiculavam a ideologia e simbolismo que, de acordo com as mais variadas circunstâncias conseguia exprimir, numa quase perfeita adaptação da forma ao conteúdo tão claramente denunciadora da personagem subjacente à encomenda. Senão pensemos no caso da Custódia de Belém. Teria partido de Gil Vicente a sua composição?

Será que nas salvas manuelinas aqui analisadas, onde para além da ideologia representada e da presença de signos idênticos aos da Custódia de Belém – vejam-se os enigmáticos caracóis representados na base da custódia e por toda a salva PNA inv. 5164 (tal como figuram no portal das *Capelas Imperfeitas*, Batalha - 1509) – não poderemos suspeitar de uma encomenda régia feita ao mesmo ourives?

Uma resposta positiva certificar-nos-ía quanto à identificação do ourives, do encomendante, do propósito subjacente à produção, e do provável local e data de fabrico destas fascinantes peças de ourivesaria do período colonial português. Note-se que é a mais pura estética manuelina aquela que embebe estas obras maiores; que o virtuosismo técnico e a capacidade de transmissão do simbolismo régio por intermédio da arte da ourivesaria, implicam a intervenção de um profissional superior e depositário da inteira confiança dos monarcas, tal como sabemos ser o caso de Mestre Gil, personagem de múltiplos dotes e atributos – (a versatilidade que mais tarde veio a caracterizar o *génio* renascentista) – e uma das mais fulgurantes figuras do panorama artístico e cultural português.

Artista introduzido na convivência diária da corte graças à sua mestria ouriveseira, depois coadjuvada pelos dotes de encenador e programador de festas e teatros de corte, Gil Vicente, afigura-se-nos como o mais digno autor das salvas inv. 5164 e 5161, as quais, tal como a carismática custódia, podem ter sido realizadas para o Mosteiro de Belém, onde a partir de 1509 foi Vedor das obras de ourivesaria e onde existe uma variada iconografia, análoga à da ourivesaria analisada.

As identificações iconográficas agora estabelecidas comprovam que a criação da ourivesaria portuguesa assentou sobre obras de gravura internacional, bem como o facto de ter existido entre nós um forte intercâmbio profissional, cultural e artístico, entre tipógrafos, gravadores e ourives. Ao presente, as salvas e os gomis historiados representam um testemunho vivo de como em Portugal circularam centenas de gravuras, cujo paradeiro, infelizmente, hoje nos é muitas vezes desconhecido.

TERESA LEONOR M. VALE
CEPESE, Universidade do Porto
Bolseira FCT

Encomendas portuguesas de arte italiana. As gravuras do *Promptuarium Artis Argentariae* de Giovanni Giardini e os modelos dominantes na ourivesaria do *settecento* romano

1. Nota introdutória

Em Portugal, a primeira metade do século XVIII, sensivelmente coincidente com o reinado de D. João V, é marcada de forma indelével pela importação de obras de arte italiana, em geral, e romana, em particular. Ocupar-nos-emos, ao longo do presente texto, de algumas obras de ourivesaria sacra encomendadas e/ou adquiridas preferencialmente pelo soberano, mas também por congregações religiosas e agentes particulares, produzidas no ambiente do *settecento* romano e que constam na actualidade de colecções portuguesas. Ora tal ambiente, no que à produção de ourivesaria diz respeito, era claramente influenciado pelas gravuras daquela que pode ser considerada a mais importante obra sob esse ponto de vista, o *Promptuarium Artis Argentariae* de Giovanni Giardini, cuja primeira edição de 1714 era desde logo constituída pelas gravuras abertas pelo checo Maximilian Joseph Limpach.

As obras de ourivesaria que nos propomos abordar nesta apresentação – concretamente os cálices e os relicários encomendados em Roma por ordem de D. João V, para a basílica de Mafra –, traduzem, por um lado a adopção dos modelos veiculados pelo *Promptuarium Artis Argentariae* de Giardini, e por outro, a rejeição desses mesmos modelos. Com efeito, se algumas dessas obras são realizadas e/ou adquiridas em perfeita consonância com o que domina no ambiente artístico da cidade pontifícia na primeira metade de Setecentos, outras constituem-se verdadeiramente como uma manifestação do gosto nacional, pois, como alguma da correspondência sobrevivente o revela, são realizadas no contexto do *settecento* romano mas de acordo com directivas específicas idas de Lisboa.

2. O *Promptuarium Artis Argentariae* de Giovanni Giardini e os modelos dominantes na ourivesaria do *settecento* romano

O *Promptuarium* de Giovanni Giardini

Sob o extenso título de *Promptuarium Artis Argentarium: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisis tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae ad cujuscumque generis vasa argêntea, ac áurea invenienda, ac conficienda. Opus non modo artis tyronibus, verum etiam provectis magistris sane per utile invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit* foi publicada em Roma (pela oficina de Fausto Amidei, sita na Via del Corso) no ano de 1759, a obra de Giovanni Giardini (1646-1721), cuja primeira edição datava de 1714, como se referiu – então com o muito mais modesto título de *Disegni Diversi*. Desde essa primeira edição que a obra era constituída pelas gravuras abertas pelo checo Maximilian Joseph Limpach, o qual desenvolvera actividade em Roma, concretamente junto da imprensa vaticana[1].

O ourives Giovanni Giardini nasceu em Forlì (na Romagna), a 24 de Junho de 1646, mas desenvolveu a sua activi-

[1] As referências disponíveis sobre Limpach encontram-se apenas em obras de carácter muito geral, vejam-se por exemplo: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Vol. XXIII, Leipzig, E.A. Seemann, 1911-1950, p. 232 e E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vol.6, [Paris], Librairie Ernest Gründ, 1966, p. 670; para além das suas gravuras insertas no *Promptuarim* de Giardini reconhecem-se outras gravuras avulsas de sua autoria, as quais surgem por vezes no mercado, como por exemplo o retrato do Bispo Severo Casimiro.

dade sobretudo em Roma, cidade na qual se fixou com cerca de 20 anos, começando por trabalhar no contexto da oficina de Marco Gamberucci e obtendo a sua própria patente em 1675, conhecendo seguidamente um notável percurso enquanto ourives e fundidor (foi nomeado fundidor oficial do Sacro Palazzo Apostolico em 1699) e também o reconhecimento e apreço dos seus pares, que o elegeram Quarto Cônsul (em 1686) e por três vezes Camerlengo (sucessivamente em 1692, 1703 e 1706) da poderosa *Congregazione degli Orefici e Argentieri*. Na mesma cidade pontifícia veio Giardini a falecer no último dia do ano de 1721, sendo sepultado num assinalável monumento fúnebre em sua memória erigido na igreja de Sant'Eligio degli Orefici, templo romano da corporação dos ourives.

Apesar de ter passado desapercebido a grande parte da historiografia da arte do século XX[2], Giardini – a quem recentemente foi concedida a devida atenção bibliográfica[3] – foi todavia uma personalidade da maior relevância no ambiente artístico romano do último quartel de Seiscentos e no primeiro de Setecentos. Com efeito, apesar de grande parte da sua obra ter desaparecido durante as guerras napoleónicas, as sobrevivências permitem atestar do elevado nível das suas capacidades técnicas e da sua inventiva, embora saibamos que frequentemente se socorreu de desenhos e modelos de outros artistas[4]. A sua obra coloca assim em evidência a excelência da produção artística em geral, e da ourivesaria em particular, do *seicento* romano e permite ainda constatar a influência exercida noutros contextos, como por exemplo naquele francês, nomeadamente através de uma figura tão relevante como Thomas Germain (1673-1748), activo em Roma (e em concreto na campanha do altar de S. Ignazio da igreja do Gesù) nos primeiros anos de Setecentos, ou seja, no auge da carreira de Giardini.

Entre as obras de Giovanni Giardini contam-se sobretudo peças de carácter religioso – na actualidade dispersas pelos museus de todo o mundo, embora, com naturalidade, se constate uma maior concentração das mesmas no território italiano[5] – que na generalidade evidenciam uma extrema qualidade técnica, a familiaridade com os diversos metais (Giardini trabalhava os metais preciosos mas era igualmente um fundidor de bronze, tendo neste domínio realizado importantes trabalhos) e o gosto pelo recurso a outros materiais, designadamente aqueles pétreos, reconhecendo-se assim com alguma frequência a presença de lápis-lazúli, pórfiro, etc.

O inventário dos seus bens, realizado no seguimento da sua morte, ocorrida a 31 de Dezembro de 1721[6], revela, para além da confortável existência que decerto experimentou, os resultados dos seus contactos com os artistas do seu tempo e não só. Assim, podiam reconhecer-se, entre os bens do ourives Giovanni Giardini, gravuras de Albrecht Dürer, Stefano della Bella e Jean Le Pautre, pinturas várias – entre as quais se contavam um retrato de Gianlorenzo Bernini e uma *Pietà* de Domenichino, obras de Benedetto Lutti e de Filippo Zucchetti –, diversas obras de escultura, nomeadamente um relevo com *putti* de François Duquesnoy, um *bozzetto* em gesso, da autoria de Camillo Rusconi, da estátua de S. Sebastião que Giardini realizou em prata para a igreja da Santissima Annunziata de Fumone[7], numerosas peças de prata e dois grandes baixo-relevos em metal dourado e lápis-lazúli, cujos modelos

---

[2] Sendo a excepção neste panorama a monografia de Carlo GRIGIONI, *Giovanni Giardini da Forlì (24.VI.1646-31.XII.1721) Argentiere e Fonditore in Roma*, Rocca San Casciano, 1963, naturalmente paara além da abordagem sumária no clássico Bulgari – Costantino BULGARI, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, Vol. I, Roma, Lorenzo del Turco, 1958 ou na versão actualizada de Anna Bulgari CALISSONI, *Maestri Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987.

[3] Cf. Jennifer MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze.Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996, pp. 117-154 e ainda Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, Milão, Mondadori Electa, 2004, pp. 131-147.

[4] Cf. Jennifer MONTAGU, "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture", in *The Silver Society Journal*, Nº 12, Outono 2000, p. 25 e Gabriele BARUCCA, Jennifer MONTAGU, (dir. de), *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, Milão, Skira Editore, 2007, p. 55.

[5] Entre as obras de Giardini podem assinalar-se: a ornamentação em bronze dourado, tendo por tema central a Santíssima Trindade, da pia baptismal da Basílica de S. Pedro do Vaticano; os bustos relicários de S. Nicolau de Bari e de s. Filipe de Neri (em prata e bronze dourado), 1707 e 1708, férula (prata parcialmente dourada), c. 1696-1700, Victoria & Albert Museum, Londres; colegiada de S. Urbano, Apiro; tabernáculo-relicário do Santo Lenho (prata dourada, cobre, cristal, pórfiro e gemas), c. 1711, Kunsthistorisches Museum, Viena, crucifixo processional (prata e madeira), 1715, concatedral de Santa Maria Assunta, Matelica; tabernáculo da Madonna del Fuoco (bronze dourado), 1718, Catedral de Forlì; estátua de S. Sebastião (prata; segundo modelo do escultor Camillo Rusconi), igreja da Santissima Annunziata, Fumone; glória (bronze dourado), altar-mor da igreja do convento de S. João, Valetta; relicário (bronze dourado, prata, lápis-lazúli), palácio da Residenz, Munique; pia de água benta (prata, bronze dourado e lápis-lazúli), Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

[6] ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (Roma), 30 Not. Cap., Uff. 10 (Parchettus), Vol. 391, fls. 225v.-247, ref. por Jennifer MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze.Metal Sculpture of the Roman Baroque*, (…), p. 235 (Nota 6).

[7] Cf. Gabriele BARUCCA, Jennifer MONTAGU, (dir. de), *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (…), p. 64.

eram da autoria do escultor genovês Angelo De Rossi (1671--1715) e a execução fora da responsabilidade de "*Monsù Germano*", certamente Thomas Germain. Ora, é sabido que os três artistas contactaram decerto em várias ocasiões e, quanto aos dois últimos, em particular durante a concretização da grande campanha de enriquecimento artístico do monumental altar de S. Ignazio da igreja do Gesù, efectuada sob a coordenação de Andrea Pozzo[8], e onde então também se reconhecia a presença de um jovem alemão, Johann Friedrich Ludwig, cujo nome surge então já italianizado como Ludovisi, o qual seria ainda um pouco mais tarde aportuguesado como Ludovice[9].

Foi a 10 de Agosto de 1712 que Giovanni Giardini celebrou um contrato com Maximilian Joseph Limpach de Praga com vista à realização, por este último, de um conjunto de cem gravuras[10] a partir de desenhos dos seus objectos de prata. A publicação resultante viria a lume dois anos mais tarde, sob o título de *Disegni Diversi*, e seria reeditada em Roma, no ano de 1759, já sob a designação mais pomposa de *Promptuarium Artis Argentarium* (…), como se viu.

Não cabe neste texto abordar a mais complexa questão da verdadeira (e total) autoria dos desenhos destinados a ser abertos por Limpach, devemos porém referir, como já atrás se assinalou, que Giardini frequentemente se socorreu, para a realização das suas obras, de desenhos e modelos de outros artistas, pelo que a proposta de Jennifer Montagu, no sentido de se reconhecer em alguns dos desenhos a intervenção de um pintor como Benedetto Lutti – artista dos contactos de Giardini e do qual o ourives possuía obras, como o já mencionado inventário de 1721 atesta – afigura-se muito plausível[11].

As soluções de cálices e de relicários no *Promptuarium*

Uma vez que nos propomos abordar apenas os casos dos cálices e dos relicários realizados em Roma para satisfação da encomenda portuguesa relativa à basílica de Mafra, trataremos apenas dessas duas tipologias no contexto do conjunto de soluções veiculadas no âmbito do *Promptuarium* de Giovanni Giardini.

Quanto aos cálices, na obra de Giardini reconhecem-se sete propostas[12], todas elas caracterizadas por uma pronunciada e evidente componente escultórica, à excepção da apresentada no fólio 6, quase diríamos arcaízante, na sua opção pela simples decoração gomada. Todas as restantes seis variações ostentam uma ornamentação volumetricamente destacada, constituída por uma gramática diversificada, entre a qual se reconhece a figuração humana – desde os inevitáveis anjinhos, cabeças de querubins, *putti*, às figuras adultas, observáveis na base das propostas dos fólios 2 e 3, por exemplo –, os motivos alusivos à eucaristia – as espigas de trigo e as folhas de videira que cobrem, no seu dinâmico e harmonioso entrelaçado, o cálice do fólio 4 ou surgem igualmente no do fólio 5 – ou ainda palmas, acantos, guirlandas e festões de flores (observáveis na proposta constante do fólio 7).

O impacte destas propostas de Giovanni Giardini reconhece-se plenamente em cálices produzidos em ambiente romano mas também naquele napolitano, por exemplo, durante os primeiros cinquenta anos de Setecentos e também ainda durante toda a segunda metade da mesma centúria.

Entre os cálices resultantes do trabalho de ourives activos na cidade pontifícia (e não só) que de algum modo seguem as

---

[8] Acerca desta obra, iniciada em 1695, e que envolveu um elevadíssimo número de artistas (mais de 100), a fim de que a sua conclusão se efectivasse num breve lapso de tempo, veja-se: ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (Roma), vols. 2056, 2057 e 2058 (*Libro Maestro*, *Giornale* e *Conti dei Operai*), nos quais o Padre Carlo Mauro Bonacino, a quem fora confiado o acompanhamento dos trabalhos, registou todos os dados – cit. por Vittorio DE FEO, *Andrea Pozzo. Architettura e Illusione*, Roma, Officina Edizioni, 1988; acerca do altar de Santo Inácio veja-se também P. Aurelio DIONISI, SJ, *Il Gesù di Roma. Breve Storia e Illustrazione della Prima Chiesa Eretta dalla Compagnia di Gesù*, Roma, Residenza del Gesù, 1996, pp. 101-109, Maria Pia D'ORAZIO, "Santíssimo Nome di Gesù (Il Gesù)", in *Roma Sacra*, Ano III, Nº 9, Mai. 1997, pp. 59-60, Rudolf WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Turim, Einaudi, 1993, p. 398 (1ª edição 1972) e Robert ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome. An Illustrated Catalogue*, Londres-Pennsylvania, University Park and London-The Pennsylvania State University Press, 1976, pp. 44-51.

[9] Acerca da participação de Ludovice na campanha do altar de S. Ignazio, veja-se o que tivemos oportunidade de escrever em Teresa Leonor M. VALE, "As Ordens Religiosas e a Mobilidade dos Artistas. A Companhia de Jesus e o ourives João Frederico Ludovice: de Roma a Lisboa", in Teresa Leonor M. VALE, Maria João Pereira COUTINHO, (coord. de), *Colóquio Lisboa e as Ordens Religiosas. Actas*, Lisboa, Grupo dos Amigos de Lisboa - Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010, pp. 55-72.

[10] Cf. Hugh HONOUR, *Goldsmiths and Silversmiths*, Londres, Weidenfedl & Nicholson, 1971, pp. 118-119.

[11] Cf. a este respeito Jennifer MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, (…), p. 117 e p. 235 (nota 5).

[12] Correspondentes aos fólios 2 a 8 (da edição romana de 1759, aquela que sempre utilizaremos).

sugestões das gravuras do *Promptuarium* de Giardini, podem mencionar-se os seguintes, apenas a título de exemplo, entre os muitos passíveis de serem considerados: desde logo dois cálices em prata dourada de Antonio Arrighi (1687-1776), que se encontram respectivamente no Tesouro da Catedral de Urbino (datável de 1737-1738) e no Museu Diocesano de Ancona (1755-1756). Enquanto o primeiro ostenta, ao nível da base, uma solução que bem poderia resultar da leitura conjugada das propostas dos fólios 5 e 7 da obra de Giardini, o segundo evidencia afinidades com a proposta do fólio 2.

Por outro lado, o cálice de Simone Migliè (1679-1752), datável de 1738-1740 e pertença da concatedral de Santa Maria Assunta de Matelica, revela afinidades com a proposta do fólio 8 do *Promptuarium*, uma vez mais ao nível da base, e em concreto na opção pelo motivo das cabeças aladas de querubins.

A estas peças pode ainda juntar-se um cálice realizado por um ourives de uma geração sucessiva, que trabalhou para Portugal (no âmbito da encomenda destinada à capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque), evidenciando a continuação da adopção dos mesmos modelos: aquele de Giovanni Felice Sanini (1727-1787), actualmente constante do acervo do Museu Diocesano de Ancona, resultante de uma oferta do papa Bento XIV[13], que denota uma opção de falsa copa recortada, afim a algumas propostas de Giardini (designadamente aquela constante do fólio 3).

Já quanto aos relicários – pertencentes à tipologia que agora nos importa, ou seja, a do relicário-ostensório – o *Promptuarium* de Giardini apresenta quatro propostas[14]. Para além da primeira (fólio 12), evidentemente escultórica – na qual uma figura humana segura o receptáculo da relíquia e a exibe perante os fiéis – todas as restantes partem de uma base (de apoio único ou duplo) sobre a qual assenta o corpo da peça, desenvolvido em soluções afins, que se diferenciam pelo vocabulário ornamental eleito, de carácter mais arquitectónico (volutas) ou vegetalista (folhagem, palmas, festões de flores). A parte superior da peça é constituída pelo receptáculo da relíquia que, protegida por um vidro, assim é exibida aos fiéis para veneração.

Estas propostas de Giardini tiveram um significativo impacte na produção italiana do *settecento*, ultrapassando claramente as balizas cronológicas normalmente consideradas para o barroco, tendo conhecido enorme difusão no contexto romano em particular e naquele italiano em geral, passando depois, por exportação, a outros e muito diversificados espaços geográficos. Assim, só em igrejas de Roma são inúmeros os exemplares idênticos passíveis de serem identificados – conhecendo-se ou não os seus autores –, existindo em número considerável na igreja de San Rocco e naquela de San Lorenzo in Lucina, bem como na basílica de S. João de Latrão, sendo estes últimos (na actualidade no Tesouro da basílica lateranense) da autoria do cotado ourives Angelo Spinazzi (1693-depois de 1785/antes de 1789), que trabalhou para Portugal, em concreto para a capela de S. João Baptista da igreja de S. Roque de Lisboa.

Também a Portugal chegaram diversos exemplares deste modelo produzidos no contexto romano, é o caso dos seis relicários realizados na oficina familiar dos Arrighi e na actualidade constantes das colecções do Palácio Nacional de Mafra, de que adiante trataremos, mas também dos quatro relicários (de S. Vicente Mártir, S. João Francisco de Regis, S. Estanislau Kostka e S. Sebastião), pertencentes à igreja de S. Roque e expostos no Museu de S. Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa[15], da autoria do ourives romano Antonio Gigli (c. 1704-1761?), activo na cidade pontifícia entre 1735 e 1756, e ainda do relicário de dois mártires jesuítas do Japão: S. João Soan (de Goto) e S. Diogo Kisai que cremos ser igualmente da autoria de Antonio Gigli e se conserva hoje no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa[16].

O mesmo modelo foi aplicado noutros centros de produção da península itálica, reconhecendo-se exemplares oriundos da Itália meridional – destacando-se aqueles oriundos de Nápo-

[13] Acerca destas peças veja-se Gabriele BARUCCA e Jennifer MONTAGU, (dir. de), *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (…).

[14] Concretamente nos fólios 12 a 15.

[15] Com os seguintes números de inventário: RL 1254; RL/MT 0291; RL/MT 0299; RL/MT 0300.

[16] Com a referência de inventário MCUL 6.

les[17] – ou de outras regiões e cidades detentoras de oficinas relevantes, como sejam Génova[18] ou Bolonha[19].

3. As encomendas portuguesas: aceitação e rejeição dos modelos veiculados no *Promptuarium*

Os cálices de Mafra como exemplo da rejeição dos modelos de Giovanni Giardini

Foi nos últimos anos da década de vinte do século XVIII que efectivamente se desencadeou o processo de encomenda de obras de ourivesaria italiana para a basílica de Mafra[20]. Nesse processo reconhecem-se três intervenientes fundamentais, entre os quais desde logo se destaca o soberano, D. João V, numa acção enquadrável num mais vasto contexto de importação de obras de arte italiana que marcou indelevelmente Mafra e caracterizou toda a actividade cultural do seu reinado, como é por demais sabido. Todavia, outras duas figuras emergem como essenciais na concretização do projecto: dois agentes do monarca, um em Lisboa e outro em Roma. Na capital do reino, na sua qualidade de oficial da Secretaria de Estado, encontrava-se o Dr. José Correia de Abreu (o qual tivera ocasião de permanecer anteriormente vários anos em Roma, tendo mesmo sido director da Academia Portuguesa), e na cidade pontifícia, o frade franciscano, convertido sucessivamente em encarregado de negócios, ministro plenipotenciário e embaixador de Portugal, Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752).

Data concretamente do mês de Dezembro de 1728, o mais recuado documento, até ao momento localizado, acerca da encomenda de obras de ourivesaria italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra. Trata-se de uma carta, escrita no dia 17 desse mês, pelo Dr. José Correia de Abreu e endereçada a Fr. José Maria da Fonseca Évora[21]. Nessa missiva encontra-se o que pode considerar-se ser um primeiro esboço da encomenda - a qual se veria, na correspondência sucessiva, precisada e ampliada – desde logo se encomendavam doze cálices *"de prata de Capela (que he a mais pura e perfeita) Lizos"*, mais se indicava que *"estes Callisses deuem ser todos dourados, tanto dentro quanto por fora",* e vir com as respectivas patenas[22].

Na actualidade sobrevivem em Mafra seis cálices[23], um da autoria do ourives Giacomo Pozzi (1682-1735), quatro de Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) e um oriundo da oficina familiar dos Arrighi, o qual poderá ser da autoria do pai Giovanni Francesco (1646-1730), do filho mais velho Agostino (1682-1762), ou do mais novo – o ourives que mais trabalhou para Portugal no período joanino – Antonio Arrighi (1687--1776), uma vez que os três se encontravam em actividade no contexto da mesma oficina nesses anos.

Todos os cálices sobreviventes se apresentam muito semelhantes entre si, denunciando directivas comuns seguidas de molde a que a diferença de autoria que se regista seja praticamente imperceptível. Antes de mais, os seis cálices integram-se, do ponto de vista morfológico, na tipologia que surge a partir do Renascimento/Maneirismo[24] e se desenvolve no contexto do barroco, a qual se caracteriza por virar para o exterior o bordo ou lábio da copa (concedendo-lhe a forma de tulipa), pelo aumento do fuste (o que confere ao cálice uma altura por vezes mesmo excessiva), pela redução do diâmetro da base e pelo

---

[17] Como o que na actualidade integra as colecções do Museu Attilio e Cleofe Gaffoglio, em Rapallo, Inv. Nº 8 (da colecção de Pratas e Ourivesaria) – cf. Piera RUM, (dir. de), *Museo Attilio e Cleofe Gaffoglio. La Collezione di Argenti e Oreficeria*, Milão, Skira, 2006, pp. 35 e 108 – ou os quatro (provenientes da oficina do ourives Andrea De Blasio), que se encontram no altar do Santíssimo Sacramento da Catedral de Sant'Eustachio de Acquaviva delle Fonti, e se podem observar em fotografia publ. por Corrado CATELLO, Elio CATELLO, *La Scultura in Argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Nápoles, Franco di Mauro Editore, 2000, p. 159.

[18] Veja-se no mesmo Museu A. e C. Gaffoglio o par de relicários com o Inv. Nº 10 (da colecção de Pratas e Ourivesaria) – cf. Piera RUM, (dir. de), *op. cit.*, pp. 37 e 110; ou aquele, datado de 1732, pertencente ao Santuário de Nostra Signora delle Grazie al Molo, de Génova, com a marca da contrastaria da cidade – cf. Gianna ROCCATAGLIATA, *Argenti Genovesi. La Torretta*, Génova, Tormena Editore, 1992, pp. 28 e 179.

[19] Veja-se o relicário de Santo Apolinário, datável de c. 1739, constante do acervo do Tesouro da Catedral de Bolonha – cf. Franca VARIGNANA, (coord. de), *op. cit.*, pp. 92 e 217.

[20] Veja-se o que já tivemos ocasião de escrever acerca da globalidade da encomenda: Teresa Leonor M. VALE, "'só para ostentação da magestade, e grandeza'. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra", in *Revista de Artes Decorativas*, Escola das Artes-Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, Nº 2, 2008, pp. 19-44.

[21] Cf. BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (Lisboa), Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, Nº 7, Doc. 1.

[22] B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, Nº 7, Doc. 1, fl. 1.

[23] Com os números de inventário: PNM 286, PNM 287, PNM 288, PNM 296, PNM 297 e PNM 361.

[24] Veja-se por exemplo as propostas de Giacomo LAURENZIANI, *Opere per Argentieri et Altri*, Roma, 1632, ilustr. 7A.

enriquecimento decorativo da mesma (com figuras de carácter escultórico ou através da incrustação de gemas). Verifica-se, de um modo geral, uma perda de carácter arquitectónico, o qual se vê substituído pela graça e ligeireza, bem patente nas propostas do *Promptuarium* de Giardini.

Os cálices de Mafra ostentam estas características estilísticas barrocas mas mitigadas por uma relativa sobriedade e comedimento, a que não é estranha a intervenção de Lisboa e muito concretamente de José Correia de Abreu, como o comprova a seguinte passagem de uma sua carta de 2 de Agosto de 1729: "(…) *todos os ditos Calices sarão dourados por dentro, e por fora, e por de baixo dos pês; os quais terão diuerso feitio dos que Vossa Reverendissima mandou, porque alem de estes terem as copas feitas ao estilo Romano, e não segundo as regras de S. Carlos, tinhão os pês muito pequenos, que justamente se pode reçear que com facilidade volte um calix sobre o Altar, o que se deue obviar por todos os principios, e pera isto não he necessario faze-los demaziadamente grandes os pês, porque alem de pareçerem obra de Aldea, he desnecessario, e assim basta que sejão alguma couza majores daqueles que mandou Vossa Reverendissima. Tambem se deue aduertir que não sejão tão franzinos de prata, como ja notei a Vossa Reverendissima na minha ultima carta, e se deue procurar que esta noua Commissão seja feita com mais atenção pellos artifices, tanto em terem mais prata, que não fiquem tão franzinos, como em serem os mais pequenos da altura de 14 onças de passeto, com as copas do garbo e feitio do risco que mando a Vossa Reverendissima. Estes Calices terão hum Lauor moderado, porem destinto dos 3 majores, e que deuem ser mais ricos.*"[25]. Este excerto denota a preocupação de Lisboa em adequar ao gosto nacional as peças produzidas no ambiente romano, bem como assegurar o seu bom funcionamento: os cálices não deveriam ter bases tão reduzidas (ao gosto da época e como outros já enviados) porque "*que justamente se pode reçear que com facilidade volte um calix sobre o Altar, o que se deue obviar por todos os princípios*"[26]**.**

A intervenção de Lisboa traduziu-se mesmo no envio de desenhos (esquemáticos e devidamente anotados) a ter em conta com vista à realização dos cálices, sempre de acordo com os ditames de S. Carlos Borromeu (1538-1584)[27], expressos nas suas *Instructiorum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticam*, publicadas em Milão no ano de 1577.

A mesma ordem de razões explicará, pelo menos em parte, as opções ao nível decorativo que os cálices de Mafra evidenciam. Com efeito, nenhuma das peças ostenta uma ornamentação de carácter escultórico, como se verifica em numerosas obras coevas produzidas em idêntico contexto. Não se reconhecem assim representações (de anjos, virtudes ou de figuras da Igreja) na base ou na articulação desta com a parte inferior do fuste, ao contrário das propostas apresentadas por Giovanni Giardini, como se referiu; nem tão-pouco surgem cabeças de querubins (ou símbolos eucarísticos), na articulação da copa com a parte superior do fuste, como é observável em outros cálices barrocos romanos.

A decoração é de facto muito plana, limitando-se a revestir a superfície com motivos sobretudo fitomórficos e vegetalistas, organizados em torno de cartelas e enquadrados por molduras recortadas, em muito baixo-relevo. Tal circunstância verifica-se independentemente da diferente autoria das peças. O cálice dos Arrighi (Giovanni Francesco, Agostino ou Antonio), como o de Pozzi, como os restantes de Zappati, obedecem todos a um mesmo figurino e apresentam idênticas soluções (morfológicas e decorativas), o que denuncia o facto de estarem subjacentes directivas comuns e que procuravam orientar o trabalho dos artistas. Com efeito, tal decorre, pelo menos em parte, do respeito pela vontade expressa a partir Lisboa. A mesma preocupação continua a ser veiculada alguns anos volvidos, numa carta de 6 de Abril de 1734, sempre de Correia de Abreu para Fr. José Maria da Fonseca Évora, na qual pode em concreto ler-se: "*A pixede e calix que se pedem devem ser feitas (…); de hum bom risco, e ar (…), sem que o rilievo do Lavor possa molestar as mãos do Sacerdote quando nellas pegar; a copa, e patena do Calix sejão da grandeza, e pello risco dos que se fizerão por via de Vossa Reverendissima ultimamente pera Mafra (…).*"**[28]**. A píxide e o cálice a que a missiva alude não seriam, muito provavelmente, para

[25] B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, Nº 7, Doc. 8, fl. 2v.

[26] *Idem*.

[27] BIBLIOTECA DA AJUDA (Lisboa), Ms. 54-XII-14, Nº 57, Nº 58, Nº 59 e Nº 60. Estes desenhos foram publicados por Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo" in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (dir. de), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma, Àrgos Edizioni, 1995, p. 98.

[28] B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, Nº 7, Doc. 72, fl. 1v.

Mafra (embora nada o afirme ou negue explicitamente) mas a referência para a sua realização eram as peças já executadas para a basílica de Nossa Senhora e Santo António e no excerto citado, fica bem clara a preocupação em que a decoração não fosse particularmente relevada, para que a mesma não "*possa molestar as mãos do Sacerdote quando nellas pegar*", o que explica a opção pelo muito baixo-relevo da ornamentação dos cálices de Mafra.

Os relicários-ostensório como exemplo da aceitação dos modelos de Giovanni Giardini

Curiosamente no primeiro elenco de peças encomendadas para Mafra pela missiva de 17 de Dezembro de 1728, a que se aludiu, não se verifica qualquer menção a relicários. Com efeito, só em finais de 1729 se pode encontrar uma referência à encomenda de relicários, no contexto da correspondência trocada entre Lisboa e Roma e que chegou até nós. Em carta datada de 3 de Novembro desse ano de 1729 ocupava-se o oficial da Secretaria de Estado em precisar ao representante de Portugal em Roma, diversos aspectos relativos aos relicários, depreendemos que já anteriormente encomendados, os quais *"não deuem ser dos pequenos, mas dos de pê"* [29] e devem ser de diferentes feitios, *"huns como os de ordinário se poem nos Altares dessas Igrejas nas festas; outros como Costodia, com cazinhas pera diversas relíquias; e outros também em forma de costodia redondos, o Ambola, que são pera ossos majores (…)."* [30].

Os seis relicários saídos da oficina familiar dos Arrighi – contendo as relíquias da veste de Cristo (?), de S. João e S. Mateus Evangelistas, de Santa Maria Madalena, de S. Joaquim e Santa Ana, de Santa Clara de Assis e de Santa Catarina de Siena –, que na actualidade integram as colecções do Palácio Nacional de Mafra[31], apresentam-se muito semelhantes entre si, pelo que uma descrição tipo poderá ser feita para todos, atendendo às devidas variações, quanto às legendas identificativas das respectivas relíquias. Trata-se assim de relicários em forma de custódia, resultantes da aplicação de folha de prata sobre uma estrutura (ou alma) de madeira entalhada. O pedestal apresenta forma triangular perfilada e moldurada, elevando-se sobre o mesmo a base de voluta com concheado, rodeado por motivos vegetalistas. O fuste apresenta-se decorado com cartelas, folhas de acanto e concheados. No corpo central encontra-se a cartela moldurada, envidraçada e rematada por concha. A relíquia surge aplicada ao centro da reserva, sobre o fundo de tecido carmesim, decorado com papéis dourados enrolados (*paperoles*). Reconhece-se ainda, colada, a legenda identificativa da relíquia. Ladeiam a cartela-relicário duas volutas ou dois querubins (um de cada lado) em alto-relevo. A peça é rematada por cruz, com decoração vegetalista e com auréola de raios lanceolados.

Os relicários em questão seguem de modo evidente os modelos dominantes no âmbito do *Promptuarium* de Giovanni Giardini, evidenciando como os mesmos tiveram bom acolhimento junto da corte portuguesa que não levanta qualquer objecção e não evidencia qualquer preocupação em orientar – concreta e detalhadamente – a encomenda a partir da capital do reino. Assim, ao contrário do verificado com os cálices, no que aos relicários concerne regista-se uma adopção incondicional das propostas romanas – e em concreto daquelas de Giardini – à semelhança do que se verificara um pouco por toda a península itálica, como se pode constatar quando se aludiu aos vários exemplares desta tipologia resultantes da actividade dos mais diversificados centros de produção.

Curiosamente, decerto devido ao sucesso e consequente grande difusão destas peças em Itália – onde se assistem a repetições do modelo nos séculos XIX e XX, refiram-se, a título de exemplo, os quatro relicários tardios que se observam na igreja romana de S. Giovanni della Malva (Trastevere) –, continua a verificar-se a importação para Portugal de peças idênticas que, já tardiamente, continuam a veicular os modelos barrocos, como é o caso do relicário de Santo André Avelino, datável dos últimos anos de Setecentos, em concreto de c. 1796-1800, da autoria do ourives Felice Marianecci (1740-1818), activo em Roma entre 1794 e 1818, cuja presença em Portugal terá resultado de uma aquisição do arcebispo de Évora D. Joaquim Xavier Botelho de Lima (cujas armas ostenta no interior da cartela oval que se observa na base), e hoje integra o acervo do Museu de Arte Sacra da Sé daquela cidade.

Por outro lado, e detentor de talvez ainda maior relevância, é o facto de se registarem "ecos" das mesmas peças no âmbito da produção portuguesa da segunda metade do século XVIII e mesmo do século XIX: vejam-se os três relicários em prata (na

[29] B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, Nº 7, Doc. 12, fl. 1v.

[30] *Idem*.

[31] Com os números de inventário: PNM 394, PNM 395, PNM 5782, PNM 5783, PNM 5784 e PNM 5785.

actualidade despojados das suas relíquias), que integram as colecções do Museu Condes de Castro Guimarães, de Cascais[32].

4. Brevíssimas considerações finais

Ao eleger o tema desta apresentação sabíamos estar perante uma situação que não se afigurava a nossos olhos de forma completamente clara mas tínhamos também a consciência de saber que era possível falar de duas posturas distintas numa mesma encomenda, se considerássemos os modelos disponíveis para a concretização das peças. Assim, tendo em conta as propostas de Giovanni Giardini no seu *Promptuarium Artis Argentarium* e algumas das obras de prata realizadas para a basílica de Mafra, no âmbito das encomendas joaninas, podia constatar-se que, no que dizia respeito aos relicários a adopção dos modelos romanos (nos quais se incluíam e eram marcantes aqueles de Giovanni Giardini) se fazia de modo pacífico, já quanto aos cálices as directivas emanadas de Lisboa – sob a forma de missivas minuciosas e orientadoras e sob a forma de desenhos – se revelavam menos consonantes com as propostas e contrariavam claramente alguma das opções por estas veiculadas.

Todavia, com esta brevíssima apresentação tendo por tema o papel desempenhado pelas gravuras abertas por Maximilian Joseph Limpach para o *Promptuarium Artis Argentarium* de Giovanni Giardini na concretização de obras de ourivesaria encomendadas por portugueses em Roma e destinadas ao nosso país, tentámos tão-só efectuar uma aproximação a uma questão bem mais complexa e para a qual outros contributos devem ainda ser reunidos e analisados. Assim, este texto deve ser entendido como uma reflexão inicial, no âmbito de uma problemática que nos propomos continuar a abordar em próximos estudos.

[32] Inv. Nº 600, 600.1 e 601, cf. Leonor d'OREY, *A Colecção de Ourivesaria do Museu Condes de Castro Guimarães*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 2005, pp. 96-97 e 120.

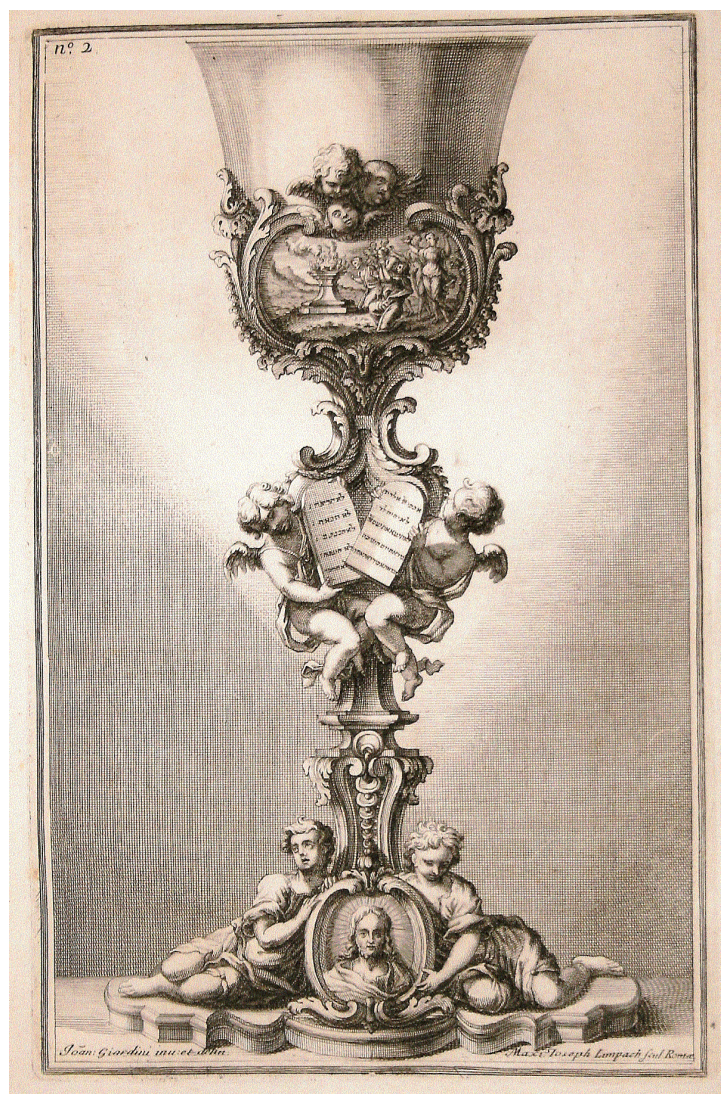



Fig. 1 – Cálice. Giovanni Giardini, *Promptuarium Artis Argentariae (…)*, Roma, Fausto Amidei, 1759, fl. 2.

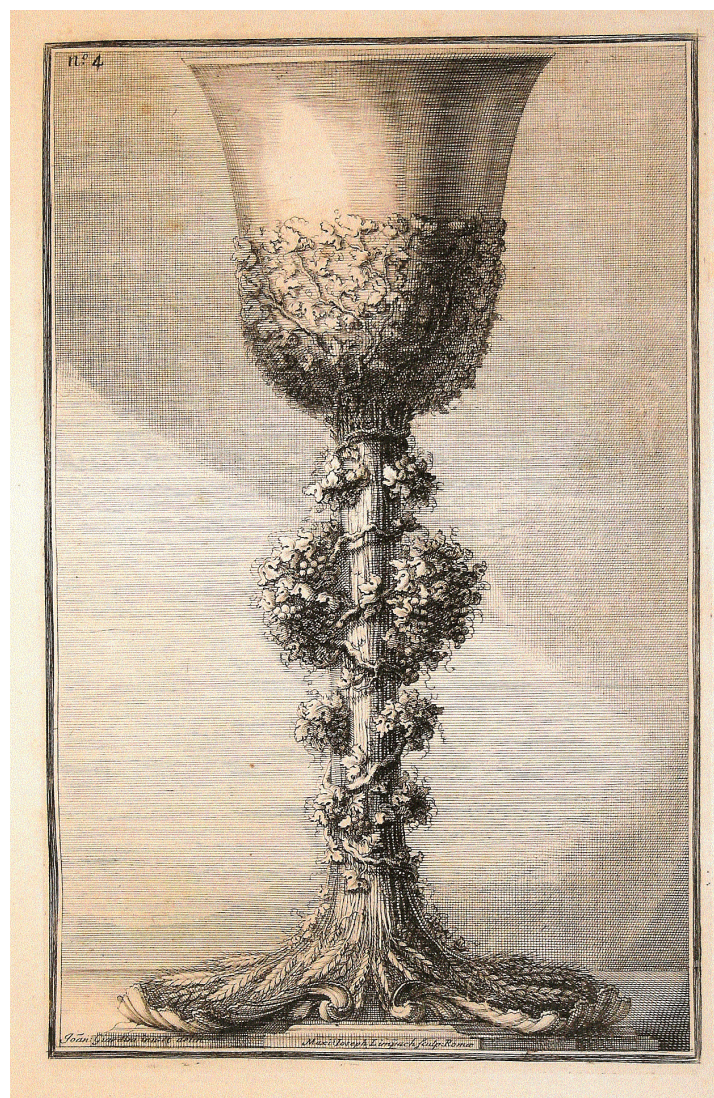



Fig. 2 – Cálice. Giovanni Giardini, *Promptuarium Artis Argentariae (…)*, Roma, Fausto Amidei, 1759, fl. 4.

Fig. 3 – Cálices, Roma, século XVIII (dos ourives Arrighi, Giacomo Pozzi e Giovanni Paolo Zappati), Palácio Nacional de Mafra

Fig. 4 – Cálice, ourives Giovanni Paolo Zappati – pormenor da decoração da base, Palácio Nacional de Mafra

Fig. 5 – Relicário. Giovanni Giardini, *Promptuarium Artis Argentariae (…)*, Roma, Fausto Amidei, 1759, fl. 15.

Fig. 6 – Relicário, oficina Arrighi, Palácio Nacional de Mafra.

FRANCISCO QUEIROZ
Escola Superior Artística do Porto
Investigador do CEPESE - Universidade do Porto

Modelos para as artes do ferro aplicadas à tumulária romântica em Portugal [1]

Resumo

Em Portugal, nunca as artes do ferro foram tão expressivas e diversificadas como na segunda metade do século XIX. Paralelamente, assistia-se no nosso país ao auge do fenómeno do cemitério romântico, contexto em que foram executadas algumas das melhores obras oitocentistas em ferro fundido e em ferro forjado. Neste trabalho, abordam-se alguns exemplos paradigmáticos da influência de modelos internacionais nestas obras em ferro, especialmente modelos franceses. É também explicitado como o gosto particular de cada encomendador poderia transformar um conjunto de módulos de gosto internacional numa obra irrepetível e, por vezes, inusitada.

Palavras chave: ferro fundido, cemitérios, estampas, Romantismo

Introdução

É ponto assente que as artes do ferro aplicadas à arquitectura não têm sido devidamente valorizadas em Portugal. Os mais interessantes exemplos portugueses anteriores ao século XIX, especialmente para vedação de capelas privativas, galilés, coros baixos e baptistérios, são geralmente menos aparatosos e menos elaborados que exemplos similares existentes em Espanha. Aliás, em alguns dos mais interessantes e mais antigos exemplos portugueses, cremos ser notória a influência espanhola, por cópia ou por participação directa de artífices radicados no outro lado da fronteira.

Por outro lado, as artes do ferro são geralmente entendidas pela História da Arte como mais difíceis de documentar ao nível da encomenda. A falta de atenção dada ao trabalho artístico do ferro, por parte da nossa historiografia da arte, faz com que escasseiem dados já levantados de forma sistemática sobre os artífices. Quase só em trabalhos monográficos sobre grandes edificações, vão surgindo algumas escassas referências a encomendas feitas a mestres serralheiros, geralmente sem mais comentários.

Tem sido também apontada a questão da dificuldade em datar as peças em ferro não documentadas, como óbice para estudos académicos sobre o tema. Contudo, cremos que é sobretudo por se situarem a meio termo entre o artístico e o utilitário, com maior peso desta última vertente, que as artes do ferro têm ficado numa espécie de limbo entre a História da Arte e a Etnografia e, no caso das artes do ferro oitocentistas, numa zona de sombra ainda mais densa, algures entre a História da Arte e a Arqueologia Industrial.

Na verdade, é perfeitamente possível uma abordagem da História da Arte às artes do ferro. As lacunas da produção científica portuguesa, existentes a este nível, ajudam a perceber por que razão se lêem, por vezes, vários disparates. Para além de uma crónica confusão entre ferro forjado e ferro fundido, temos encontrado propostas de datação inverosímeis, quando, por vezes, as artes do ferro permitem até datar mais seguramente um edifício do que a sua arquitectura, por terem sido

[1] Para que este trabalho fosse possível, contámos com numerosos contributos. Mencionemos, em particular, os de Ana Margarida Portela Domingues, de Raffaella Bassi Neri e Lorenzo Bazzocchi (Museo Italiano della Ghisa), de José Manuel Lopes Cordeiro (Universidade do Minho), de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidade de Granada), de Manuel Engrácia Antunes (Universidade do Porto), de Maria Elízia Borges (Universidade Federal de Goiás) e de César Ribeiro.

aquelas mais permeáveis face às alterações de gosto. Aliás, nesse aspecto, as artes do ferro são artes decorativas como todas as outras, requerendo similar abordagem metodológica.

E se, por vezes, o carácter eminentemente vernacular das peças em ferro aplicadas à arquitectura faz com que alguns estudiosos, enquistados de erudição, nem sequer ponderem analisá-las, estas não só assumem características marcadamente identitárias e típicas de uma certa região, como o seu estudo e valorização são fundamentais para que assumam a sua quota-parte como recurso patrimonial e turístico, estancando-se, assim, eventuais processos de obliteração.

Foi sobretudo no século XIX que as artes do ferro, em variedade estética e de aplicações, superaram tudo o que havia sido feito – e se iria fazer – noutras épocas. Emergiram ainda mais estilos, muito próprios, por vezes resultando em peças bastante interessantes, sobretudo quando havia dinheiro para pagar obras mais aparatosas.

Porém, o século XIX foi também a época em que a fundição assumiu a dianteira como processo técnico por excelência para o trabalho decorativo em ferro. E quando isso aconteceu, Portugal passou a estar muito exposto à importação de tecnologia, o que, por arrasto, implicou a importação de modelos estéticos, sobretudo a partir de estampas. Em apenas algumas décadas, foi percorrido um longo caminho: desde as fundições ainda semi-artesanais dos finais do século XVIII, nas quais a obra artística limitava-se a pequenas peças de guarnição (mesmo assim, apenas para obras mais distintas, dado o seu custo); até às fábricas de fundição polivalentes, que tanto produziam maquinaria (pode-se mesmo afirmar que se faziam a elas próprias) como peças artísticas.

As fundições de ferro do século XIX – ou, mais concretamente, do período correspondente ao Romantismo, quando passaram a ser verdadeiramente polivalentes – foram importantíssimas a vários níveis, dado que estiveram na génese de vários fenómenos artísticos, técnicos e industriais, com fortes implicações sociais. Que seria da industrialização sem maquinaria em ferro? O que seria da posterior arquitectura modernista sem toda a tecnologia desenvolvida em Oitocentos, ao nível das estruturas metálicas?

As fábricas de fundição do período romântico produziam praticamente tudo. Os próprios papéis timbrados não podiam senão mencionar a obra com maior saída, omitindo a produção especial e, sobretudo, a obra miúda, na qual se incluíam geralmente as peças eminentemente decorativas.

Durante o Romantismo, as principais fábricas de fundição portuguesas laboraram em Lisboa e no Porto, embora as situadas a norte tiveram a capacidade de produzir para todo o país, ao passo que, as de Lisboa, pouco mais deixaram a norte do que algumas obras estruturais. Lembramos que estas fábricas estavam muito dependentes de matérias-primas provenientes do norte da Europa, pelo que as situadas no Porto detinham certa vantagem competitiva, dada a maior proximidade.

Em alguns casos, por limitações técnicas e de escala das fábricas portuguesas, as próprias peças eram importadas. O exemplo da Ponte D. Luís I é paradigmático. Porém, serve também para referir que a liga usada numa estrutura deste género não podia ser a mesma das peças decorativas.

Ao nível destas peças mais artísticas, a variedade era de tal ordem que as elites da época não podiam deixar de sentir fascínio: entendiam os artefactos em ferro, particularmente em ferro fundido, como o material por excelência do progresso e de uma nova era. Em certo sentido, o ferro fundido estava para essa época como o plástico para os dias de hoje: quase tudo podia ser feito em ferro, desde o mais utilitário, ao mais decorativo, ainda que produzido em larga escala. Estamos, pois, perante a origem do actual conceito de design. E, nessa perspectiva, o valor das peças está, não tanto no artefacto em si, mas na qualidade da sua concepção, do seu modelo, o qual podia ser depois reproduzido vezes sem conta.

Por isso, as melhores fábricas queriam contar com os melhores artistas, para terem os melhores modelos: os mais actualizados em termos estéticos, aqueles que cativariam mais o público. E se passavam de moda, havia que procurar outros modelos, embora mantendo em catálogo muitos dos anteriores, para agradar também às franjas menos instruídas e desejosas de imitar aquilo que as elites já possuíam.

Para passar o desenho à realidade, era necessário modeladores e carpinteiros de moldes – artistas que ficaram quase sempre incógnitos, mas que herdaram o saber-fazer dos entalhadores e que tinham de se aplicar, pois toda a imperfeição destacava-se ainda mais com a passagem ao ferro. Desde os guarda-cinzas às camas e canapés; dos marcos fontanários e bombas aos candelabros e estátuas; tudo teria de ser concebido com cuidado. Mesmo nas peças mais utilitárias, o ornato requintado teria de estar presente.

Durante o Romantismo, sobretudo numa fase inicial de fascínio pelo ferro fundido, podia ser mais moderno um jardim com estátuas em ferro fundido do que em pedra, até porque a aquisição de estátuas em ferro fundido conferia a segurança

da boa qualidade dos modelos, por se adquirirem reproduções, ao passo que as estátuas em pedra poderiam sair melhor ou pior, conforme a perícia do artista (sobretudo quando o encomendador não estava disposto a contratar um estatuário de primeira linha). Porém, também por isso, a generalização das peças decorativas em ferro cedo levou a que as elites fossem refreando as encomendas, para evitar que as suas peças acabassem por ser iguais a outras. Assim, compreensivelmente, os romancistas portugueses da época associaram aos chamados "brasileiros" o recurso excessivo a peças em ferro fundido, com o que pretendiam sobretudo demonstrar que aqueles imitavam mal, exageradamente e fora de tempo, aquilo que as elites haviam feito anos antes.

Embora o fascínio pelo ferro fundido tenha sido consolidado a partir do início do Romantismo, a Exposição Internacional do Porto, de 1865, teve como resultado uma ainda maior visibilidade perante o público português das artes do ferro dependentes da modelação e fundição. Algumas peças ficaram mesmo no jardim do Palácio de Cristal, nomeadamente estátuas de boa qualidade da Fábrica de Val d'Osne. Esta foi uma das mais importantes fundições de ferro da época, para além da de Antoine Durenne e, a um nível menos global, a de Simon Perret ou a fábrica Colas, todas francesas.

A importância destas fábricas ampliava-se pela capacidade de publicação e distribuição de catálogos, pois isso permitia encomendas desde sítios longínquos. Assim, pode-se falar verdadeiramente de uma era dos catálogos, na qual as fundições tomaram a dianteira. Qualquer fábrica de fundição com ambição a vender para fora da sua região, teria de publicar catálogos, mesmo que isso tornasse os seus produtos mais facilmente copiáveis. Daí terem sido das primeiras organizações a preocuparem-se com a protecção dos direitos de autor, não só por causa da cópia de desenhos, mas também devido ao uso de peças concretas para a produção de moldes por parte de outras fábricas.

A grande facilidade com que se plagiava, torna hoje mais complexo o estudo da proveniência dos modelos. A título de exemplo, um célebre modelo de banco revivalista gótico, cuja produção original tem sido geralmente atribuída a James Yates, na década de 1830[2], foi sobretudo difundido pela fábrica de Val d'Osne, em meados desse século, e terá sido reproduzido igualmente por fundições na Holanda, nos Estados Unidos da América e na Rússia[3].

Ora, o mesmo banco de desenho gótico foi incluído no mais antigo catálogo que conhecemos de uma fundição portuguesa, da Companhia de Artefactos de Metais, do Porto, e datado de 1843[4]. É seguro que a Companhia de Artefactos de Metais o copiou, mas falta saber, com segurança, de onde o copiou, tendo em conta que o mesmo modelo de banco foi produzido em vários países.

O carácter modular do ferro fundido permitia que se aumentasse facilmente a largura da peça, ao gosto do encomendador, sendo esta uma das vantagens face ao ferro forjado, em que todas as partes tinham de ser executadas uma por uma, manualmente. Havia ainda a vantagem de se poder produzir peças únicas no seu prospecto final, ainda que misturando módulos de catálogo. E quando essa mistura era ilógica ou ingénua, poderiam logo surgir críticas ao gosto do encomendador, sobretudo se tivesse pretensões novo-riquistas.

O ferro na arte tumular do Romantismo

Todas estas considerações permitem entrar de forma mais contextualizada no tema dos modelos para o ferro aplicado à tumulária romântica. Sendo o fascínio pelo ferro fundido, como forma de decoração, um fenómeno típico do Romantismo, coincidiu com o pico da encomenda de túmulos aparatosos para cemitérios - outro fenómeno também claramente romântico. De facto, ao nível da tumulária, os melhores exemplos de ferros decorativos são de cerca de 1830 a 1900, mas nem todos são em ferro fundido. No caso português, em concreto, detectámos obras excepcionais em ferro forjado, ou híbridas em termos de técnica de produção.

Logo nos primeiros exemplos de túmulos em cemitérios ao ar livre, nomeadamente no precoce cemitério do Père Lachaise – panteão das elites da cidade que, na época, estava mais avançada em termos artísticos – o ferro surge com a sua

[2] Sobre a Effingham Works, do mestre fundidor James Yates, estabelecido em Rotherham (Inglaterra), no âmbito da produção de mobiliário em ferro fundido, veja-se a obra fundamental HIMMELHEBER, Georg – *Cast iron furniture and all other forms of iron furniture*. London, Philip Wilson, 1996, especialmente nas páginas 36 e 45.

[3] http://www.worthpoint.com/worthopedia/cast-iron-garden-bench--gothic-revival-style, acedido em Novembro de 2009.

[4] Para aprofundamento, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *A Companhia de Artefactos de Metais, estabelecida no Porto (1837-1852). Para o estudo monográfico de uma fundição pioneira*. Famalicão, 2005 (separata de "Arqueologia Industrial", IV série, Vol. 1, n.º 1-2, p. 15-72).

função de vedação, perpetuando num espaço exterior a função que já tivera em capelas tumulares privativas no interior de igrejas. Por volta de 1830, aquando de uma vaga de furto de cadáveres para experiências médicas, alguns *churchyards* britânicos urbanos receberam sepulturas em que o ferro se assumia como vedação a toda a prova. Os próprios primeiros cemitérios românticos britânicos, dentro do modelo do Père Lachaise, exigiam-se com muros altos e com gradeamentos nos túmulos, contrariando a tendência anteriormente expressa nos *churchyards* de não colocar grades ou de as colocar apenas muito baixas e sem impedir a passagem de pessoas por cima das sepulturas. Portanto, quanto mais cosmopolitas fossem os cemitérios do mundo anglo-saxónico, mais neles se tendia a usar gradeamentos nos jazigos, ainda que os primeiros exemplos fossem relativamente simples. Nessa época, os cemitérios com monumentos eram também entendidos como sinónimo de civilização e todos iam contribuindo com a sua parte, em tom de competição, encomendando obras aos melhores projectistas e executantes. Não admira que, em meados de Oitocentos, já tivessem sido publicadas inúmeras edições revistas e aumentadas de guias para visitantes aos principais cemitérios românticos do mundo industrializado[5].

É possível que estes guias, com as suas estampas pitorescas, tenham servido de modelo para o caso português, mesmo que ainda não tenhamos encontrado qualquer guia do género em Portugal. Alguns guias continham publicidade a fundições, ao passo que outros eram muito mais repertórios de desenhos, sem grande preocupação com a qualidade da gravura, embora constituindo um manancial imenso em termos de modelos para túmulos, ainda que fosse menor a variedade de gradeamentos e de portões – no caso dos primeiros jazigos-capela.

O que esteve muito em voga durante o Romantismo inicial, em cemitérios, foi o gradeamento com estrutura em ferro forjado, formando várias cruzes de Santo André, complementado com ornatos simbólicos ligados ao tema da morte, não só com a função de mordente, mas também de remate dos cantos da testeira. A Companhia de Artefactos de Metais apresentava no seu catálogo de 1843 vários ornatos que se destinavam à aplicação em grades de estrutura simples em ferro forjado. Alguns desses ornatos, como as urnas lacrimais e as lamparinas, não os encontrámos ainda, avulso, em gradeamentos de produção portuense com estrutura de ferro forjado, tendo sido, aliás, pouco comuns em Portugal, mesmo no trabalho de cantaria. Portanto, é de supor que as propostas do catálogo da Companhia de Artefactos de Metais se baseassem em modelos estrangeiros, os quais se previa de posterior aceitação em Portugal, pois, em 1843, praticamente só os principais cemitérios de Lisboa e do Porto já continham monumentos. O fenómeno do cemitério romântico estava no início.

Refira-se que módulos não especificamente destinados a cemitérios foram também adoptados a funções tumulares, como um modelo de grade proposto pela Companhia de Artefactos de Metais e usado como base de um portão de jazigo-capela na secção lateral do Cemitério da Lapa. Neste caso, a obra será da Fundição de Massarelos, que terá adquirido as formas da Companhia de Artefactos de Metais, depois da extinção precoce desta. Aliás, o mesmo módulo foi proposto pela Fundição de Massarelos para o gradeamento do Palácio da Bolsa, em 1865. Portanto, havia grande liberdade na escolha destes modelos, mesmo relativamente àqueles em que a iconografia aconselhava um uso menos polivalente e bem mais específico, como os balaústres com querubins e enleados de espigas, destinados a apoios de comunhão, mas que foram usados, por exemplo, numa secção de uma grade tumular, no Porto, uma das mais antigas do género (Fig. 1). É claro que a maior parte dos ornatos usados nesta grade diz respeito à morte romântica,

Fig. 1 – Cemitério da Lapa, Porto: grade executada na Companhia de Artefactos de Metais, combinando diversos módulos publicados no catálogo da referida fábrica

[5] Para aprofundamento, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória*. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2002.

como os fachos invertidos, as ampulhetas aladas, a pira e as carrancas de mocho. Toda a grade foi feita na Companhia de Artefactos de Metais, combinando diversos módulos apresentados no seu catálogo dessa época.

A Companhia de Artefactos de Metais começou por produzir também caracteres, correspondendo ao gosto que então emergia de colocar monogramas nas bandeiras de portais de casas e quintas, sobretudo por parte de novos-ricos que não podiam ostentar brasão de armas. Intrigou-nos o facto do catálogo da Companhia de Artefactos de Metais apresentar apenas a letra "M", mas cedo descobrimos a razão. De facto, esse caractere, assim como uma coroa constante do catálogo (e certamente copiada de algum catálogo francês mais antigo), surge num dos mais antigos portões de capela tumular no país, de Domingos de Oliveira Maia, datado de 1841-1842. O "M" representa o apelido Maia, família que tinha brasão de armas – como se vê na cantaria da capela – mas que se serviu do ferro fundido como marca de cosmopolitismo. A Companhia de Artefactos de Metais ter-se-á limitado a registar indirectamente no seu catálogo a existência da forma e, por conseguinte, a primeira encomenda propositada de um caractere em ferro fundido, lembrando futuros clientes da possibilidade de executar outros caracteres do género.

Chamamos a atenção para o facto deste portão permitir total visibilidade para o interior, sendo de linhas austeras e harmonizando com a construção em cantaria, de gosto neo-paladiano, em que a evocação neogótica é meramente uma evocação, sem qualquer decoração associada. Ora, esse portão contrasta com o do próprio Cemitério da Lapa (recinto onde a capela foi erguida), o qual, sendo poucos anos mais antigo, é muito mais exuberante e maioritariamente em ferro forjado. Trata-se de um portão que foi copiado, por ser aparatoso e assumir-se como a entrada do cemitério da elite do Porto. A mais antiga capela tumular do Cemitério da Lapa (e do país) também apresenta um portão em ferro forjado com desenho elaborado, evidenciando o quanto os mestres serralheiros da época estavam ainda inadaptados à nova realidade do cemitério romântico.

Porém, de bom-tom no Porto mais erudito dessa época eram os desenhos austeros para serralharia, e isso ficou bem patente no facto da célebre Dona Antónia Adelaide Ferreira ter rejeitado um risco com "*muita labirintada*", feito por um curioso da região da Régua, optando por outro desenho mais simples e delineado no Porto, para o portão da capela tumular dedicada ao falecido marido e primo António Bernardo Ferreira. Mesmo assim, o primeiro portão executado foi rejeitado, porque o mestre não se tinha esmerado. Isto só prova que a obra em ferro não era a componente menos relevante no todo da tumulária, sobretudo tratando-se da principal família da Régua que, inclusivamente, pagou o cemitério à sua custa, só para poder ter ali uma capela tumular monumental, sobre a qual recairiam todos os olhares (e todas as críticas, caso não fosse do mais distinto gosto)[6]. O portão do cemitério, pago pela Dona Antónia, também é ostensivamente austero, sendo complementado por símbolos fúnebres em ferro, com modelação propositada, tendo sido fundidos no Porto.

É claro que o gosto pelas "labirintadas", mais vernacular, acabaria por vingar na região norte, muito pelo facto dos mestres serralheiros não terem perdido toda a quota de mercado para as fundições de ferro, as quais, note-se, também produziam em ferro forjado sempre que necessário. Apesar de maioritariamente vernaculares – sendo fácil distingui-las de outras obras executadas com técnica semelhante fora do contexto português – algumas destas peças em ferro forjado são de belo efeito, quase fazendo-nos esquecer que estamos em presença de um material algo rude. Além do mais, também é possível encontrar desenhos eruditos com o mesmo tipo de enrolamentos de varões de secção rectangular, podendo ser considerados eruditos por se adequarem de forma perfeita ao risco das partes arquitectónicas.

"O Thesouro do Serralheiro", um dos raros (e tardios) álbuns portugueses de modelos oitocentistas para serralheiros que encontrámos, mostra bem como esse gosto foi sobretudo mais forte no Porto do que em Lisboa, onde a busca do cosmopolitismo fez com que mais cedo e em maior quantidade o ferro fundido se impusesse nos cemitérios.

Ao longo de quinze anos de investigação, pudemos verificar que, no Porto, as grades e, sobretudo, muitos portões em ferro forjado de aplicação tumular levavam um ornato fundido apenas para evidenciar o seu carácter fúnebre, dado que os mesmos enrolamentos eram também usados em grades de sacadas da cidade. No caso do "Álbum do Serralheiro", de 1881 – publicado igualmente no Porto – pudemos mesmo concluir que o

[6] Para aprofundamento, veja-se QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *A capela sepulcral da família Ferreira. Relações socio-artísticas entre o Porto e a Régua na década de 1840*. Comunicação apresentada no "II Encontro Internacional História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro" (Porto, Vila Real, Régua e S. João da Pesqueira, 14 a 17 de Outubro de 2004). *In* "Douro, Estudos & Documentos", n.º 18, Porto, 2004, p. 113-159.

autor do risco para o portão do novo cemitério da Póvoa de Varzim juntou dois dos modelos publicados, sendo que um deles não era destinado a cemitérios, pelo que teve de adaptar a cartela para posterior colocação de uma inscrição apropriada.

O ferro forjado continuou, pois, a ser muito utilizado para obras tumulares durante todo o Romantismo, sobretudo na região norte e em todas as áreas menos permeáveis à influência do mundo urbano. A obra em ferro forjado colocava vários problemas de composição, obrigando a maior engenho (e maior esforço manual) para os resolver, o que nem sempre sucedia da melhor maneira. Ao invés, no caso do ferro fundido, a maior facilidade de composição também levava a soluções bizarras e, por vezes, contraproducentes, como a adição de certos ornatos a elementos simbólicos, que dificultavam a identificação desses mesmos elementos.

Um exemplo de urna drapeada com penacho inusitado, em Matosinhos, pode ser também encontrado em Cernache do Bonjardim, como a mesma solução de recurso para o problema do preenchimento do espaço e da consistência estrutural. A urna em causa foi inspirada em modelo francês. Mais do que uma fábrica portuguesa a copiou, tendo sido produzida no Porto e em Lisboa, embora a arte do ferro aplicada à tumulária romântica lisboeta seja bem diferente da que se produziu a norte. Em grande medida, as diferenças radicam na esfera da concepção arquitectónica e paisagística, e não tanto na proveniência dos modelos, embora possamos afirmar que Lisboa copiou modelos internacionais, sobretudo franceses, de forma muito mais assumida. Assim, ao nível das grades, os primeiros tempos foram – tal como no Porto – marcados por composições em cruz de Santo André com guarnições de iconografia fúnebre. Porém, quanto aos portões, em Lisboa foi recorrente a aplicação de ornatos em ferro fundido sobre chapa de ferro, pois as capelas tumulares lisboetas eram, em geral, mais pequenas e os epitáfios colocados na fachada, tornando desnecessária a visibilidade para o interior, excepto em pequenas frestas de iluminação e ventilação.

Por vezes, a cruz de Santo André também surgia em secções dos próprios portões, embora o mais habitual em Lisboa – tal como se vê em estampas francesas – fosse o recurso a bases opacas em chapa de ferro e – nos corpos dos batentes e bandeiras (quando existiam) – malheiros apertados, sobre os quais se fundiam elementos simbólicos apropriados, como a cruz, fachos, coroas fúnebres e outros, por vezes presentes também nas bases. As pateras, com palmetas e efígies dolentes ou ampulhetas no centro do medalhão, foram muito usadas em portões de jazigos-capela de cemitérios de Lisboa, sendo claramente de influência francesa.

Em cemitérios do sul do país – sujeitos a forte influência da Capital, sobretudo pela via dos mestres canteiros, que certamente tinham uma palavra a dizer quanto à escolha de quem faria a obra em ferro – o gosto lisboeta é também bem visível nas obras em ferro, mas certas derivações são muito mais vernaculares, como a solução de datar com algarismos de grande dimensão recortados na chapa de ferro, ou a colocação de rosetas nos cantoneiros, em paralelo com alguns lemes de inspiração medieval e caracteres de monograma que não se harmonizavam com o estilo da cruz.

Para que melhor se perceba como a diferença de estilo entre Lisboa e Porto dependia muito da concepção arquitectónica, diga-se que os desenhos de Giuseppe Cinatti para capelas tumulares previam portões à francesa, relativamente opacos. Porém, quando a família Santos Silva encomenda em Lisboa uma capela desenhada por Cinatti e a manda assentar no Cemitério da Lapa (no Porto), a obra em ferro foi depois feita à maneira portuense, permitindo a visibilidade para o interior, ainda que todos os nomes estivessem insculpidos no exterior, pois Cinatti havia concebido tabelas almofadadas para isso mesmo.

Por outro lado, não podemos também deixar de mencionar que, ao contrário do Porto, muitos dos primeiros monumentos românticos nos cemitérios de Lisboa, nomeadamente no Cemitério dos Prazeres, não levaram gradeamento, sobretudo por se inspirarem em exemplos já existentes no Cemitério Britânico de Lisboa, o qual, ao estilo dos *churchyards* pré-românticos, não apresentava gradeamentos. Por isso, algumas das mais antigas estampas de monumentos dos cemitérios de Lisboa surgem apenas com o trabalho em pedra.

E se era habitual que os desenhadores de túmulos românticos apresentassem riscos sem grade ou portão – depois concebidos à parte – também encontrámos excepções, nomeadamente um projecto apresentado à Câmara Municipal de Lisboa que era, simplesmente, a fotografia de uma estampa francesa. Em outros casos, as estampas de túmulos franceses eram imitadas em Portugal, mas não as respectivas partes em ferro. Ainda assim, seja em guias de cemitérios ou em tratados de arquitectura, há que ter em conta estas estampas como importantes fontes de inspiração para as artes do ferro aplicadas a túmulos.

No caso português, terão sido também relevantes as gravuras publicadas em periódicos. A grade concebida para o monumento ao Conde de Ferreira, por exemplo, foi depois replicada em outros túmulos (**Fig. 2**).

Francisco Queiroz

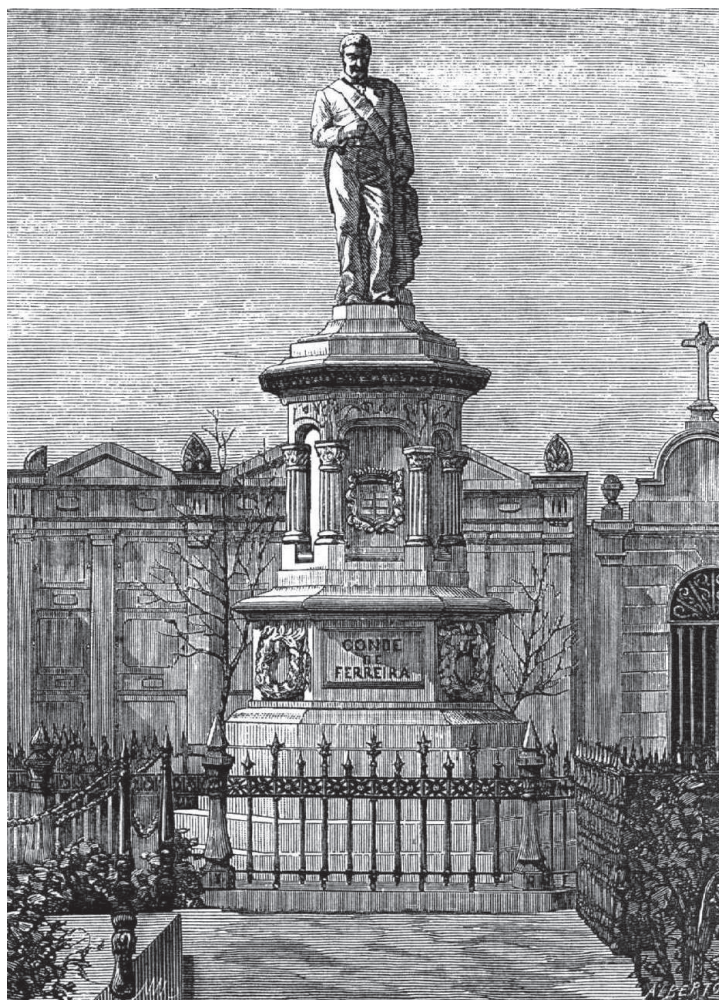



Fig. 2 – Monumento erigido em memória do Conde de Ferreira, na secção privativa da Ordem da Trindade (Cemitério de Agramonte, Porto)

A nossa pesquisa permitiu também concluir que os modelos para túmulos constantes em catálogos de fundições do mundo anglo-saxónico não foram praticamente copiados em Portugal. Esta constatação é aparentemente estranha, sobretudo no que diz respeito às fábricas inglesas e escocesas, pois as fundições portuguesas importavam muitos materiais daquelas regiões. Efectivamente, foi de França que bebemos a principal influência, ao nível do ferro fundido, especialmente das fábricas Colas, Durenne e Barbezat (Val d'Osne).

Tomemos como exemplo um tipo de grade produzido, com variantes, por várias fundições francesas e também copiado em Portugal: cruzes de Santo André complementadas com ornatos emblemáticos ligados à morte, na mesma linha de gosto da grade no Cemitério da Lapa que já assinalámos anteriormente (**Fig. 1**). Exemplares semelhantes existentes no Brasil podem ter sido importados directamente de França, como forma de buscar cosmopolitismo, ainda que a colocação de uma segunda grade - como sucede num jazigo em Porto Alegre - mostre bem que não estamos perante o melhor exemplo de bom senso e bom gosto.

Dentro da produção de ornatos para cemitérios por parte da fábrica de Val d'Osne, muito deles imitados em Portugal, podemos assinalar as tíbias entrecruzadas com laçaria. Foram bastante usadas em Portugal, não tanto em túmulos, mas sobretudo em portões de cemitério, nomeadamente a sul do país. As urnas drapeadas, muito usadas em Portugal como remate de gradeamentos, também em França o foram. Possivelmente, os modelos usados em Portugal, em grande parte, foram copiados de estampas francesas. Porém, para remate de grades, também se usaram em Portugal os mochos, mas menos do que as urnas drapeadas, sendo ainda menos comuns os cones quebrados – como metáfora da morte – ou os morcegos, embora tudo tipologias de uso habitual em cemitérios franceses. Portanto, a cópia não foi indiscriminada. Há que ter em conta diferenças de gosto, radicadas ou não em especificidades culturais – tema que necessita de maior estudo.

Há que considerar também a própria moda dos túmulos em pedra que os portões e gradeamentos guarneciam. As serpentes em círculo, as saudades e as foices do Tempo, muito usadas na cantaria dos túmulos românticos portugueses, não o foram tanto no ferro. Poder-se-ia pensar que o uso na pedra tornaria redundante a sua aplicação nas guarnições em ferro. Porém, a questão não é linear: os fachos invertidos, por exemplo, foram bastante usados na tumulária romântica portuguesa, quer em pedra, quer em ferro.

Note-se que, muitas vezes, estas peças de ornato para aplicação em grades e portões não eram em ferro, mas sim noutras ligas com um ponto de fusão menos elevado, como o chumbo, pois isso era uma forma dos serralheiros da província contornarem os seus menores recursos tecnológicos e conseguirem competir com as fábricas maiores. A coloração dessas pequenas peças, quando corroídas, permite perceber que não são em ferro. Aliás, em Portugal, já se recorria a outras ligas metálicas para fundir peças de ornato, mesmo antes do fenómeno do cemitério romântico. Em alguns casos, a inépcia do serralheiro era tal que a solução mais simples era recortar chapa de ferro de modo a simular esses ornatos simbólicos. Por vezes, nem chapa

de ferro usavam, preferindo a solução mais engenhosa de se servirem dos contornos desses ornatos como parte da composição. São muitos os exemplos de soluções técnicas curiosas em grades e portões de ferro forjado existentes em cemitérios portugueses, algumas bem específicas de uma determinada região. Em certos casos, mesmo não sendo peças eruditas, trata-se de artefactos de grande interesse artístico ou antropológico.

Por outro lado, com o uso do ferro fundido e de modelos de inspiração francesa em grandes construções tumulares em Portugal, os encomendadores podiam mostrar para a posteridade a sua ignorância face a questões artísticas, ao permitirem, por exemplo, que os fachos invertidos – metáforas da morte – fossem colocados para cima, subvertendo o seu significado e transformando-os quase em piras, esquecendo-se também que o módulo em causa fora concebido em França para formar uma sequência de grinaldas (**Fig. 3**). O jazigo do proprietário da Fundição de Massarelos serve-se desse modelo francês: como não podia deixar de ser, a aposta é no ferro fundido – aliás, o único material em que é feito o gradeamento. Note-se que existem outros casos de túmulos totalmente em ferro – relativamente raros, é certo – mas não necessariamente de proprietários de fundições, pois até o 5.º presidente norte-americano foi sepultado sob um túmulo todo em ferro.

Fig. 3 – Modelo de um catálogo da fábrica Durenne, com fachos invertidos unidos por grinaldas

Em algumas regiões de França usou-se muito o ferro forjado quase como material único para jazigos, mas em soluções não copiadas em Portugal. Mesmo os pequenos túmulos todos em ferro fundido e/ou chapa de ferro, propostos por fábricas francesas, não vingaram em Portugal, embora tenhamos encontrado alguns exemplos similares, que não podemos aqui apresentar.

Relativamente a cruzes, também em Portugal se imitaram sobretudo as fábricas francesas, embora tenhamos encontrado alguns casos de importação directa, até porque eram artefactos de remate e facilmente transportáveis (**Fig. 4**).

Um dos artefactos em ferro fundido mais usados em cemitérios do norte de Portugal foi um relevo com o génio da morte, empunhando o facho invertido e apoiando-se com o outro braço num penhasco. Pudemos constatar que as fábricas foram-se imitando umas às outras, pois de tal relevo existem várias versões: a de maior qualidade, da Fundição de Massarelos; uma versão muito semelhante, mas com duas saudades a meio do penhasco; outra ainda, mais tardia, em que a modelação é mais rígida e estilizada, pouco natural – vendo-se isso mesmo de forma clara na chama do facho invertido. O referido ornato com o génio da morte foi produzido por mais do que uma fábrica portuense, ao longo de quase 40 anos. Porém, ainda não apurámos qual a inspiração concreta para o mesmo, à parte ser claramente filiado na tumulária da Antiguidade Clássica.

Um outro caso algo semelhante diz respeito ao modelo de portão adoptado no jazigo-capela do Visconde de Pereira Machado. Embora o módulo de bandeira tenha sido concebido para encaixe em arco, o que obrigou a adaptações para encaixe num vão adintelado, trata-se de um portão mais ou menos erudito, numa capela tumular aparatosa. Tal modelo de portão maioritariamente em ferro fundido, foi conjugado com o modelo do não menos erudito portão do jazigo-capela do Conde de Lagoaça, ambos no Cemitério da Lapa, como inspiração directa para o portão da capela Forbes, no Cemitério do Prado do Repouso, datada de 1871. Ora, logo no ano seguinte, este portão da capela Forbes inspirou o da primeira capela no Cemitério de Braga, mesmo tratando-se esta de uma cópia de capela tumular francesa com portão opaco. No caso do primeiro jazigo-capela de Braga, a obra em ferro foi executada por outra fábrica de fundição, sendo a modelação muito mais rígida e tosca que os modelos de inspiração portuenses. Basta

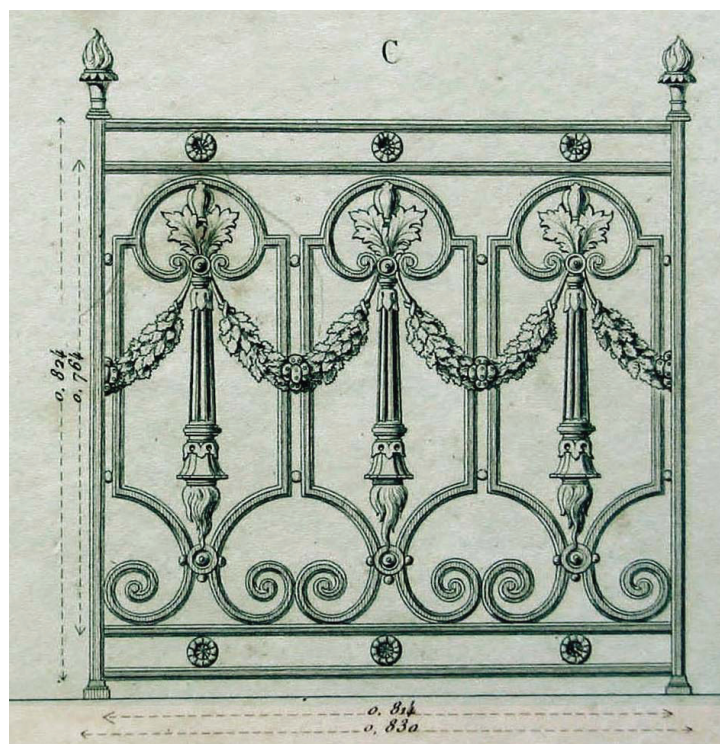



Fig. 4 – Modelo de cruz muito usado nos cemitérios de Lisboa e do sul do país, o qual consta de um catálogo da fábrica Colas Frères

comparar os panejamentos da bandeira do jazigo-capela em Braga com os da versão de maior qualidade, versão essa que também é visível no portão do Cemitério de Aveiro (do início da década de 1860), ainda que – mais uma vez – num contexto pouco adequado, por lhe faltar o arco de enquadramento. Curiosamente, o mesmo modelo de portão pode ser parcialmente encontrado no monumental jazigo-capela do Conde da Esperança, em Cuba, uma das poucas obras tumulares em ferro fundido executadas no Porto e assentes em jazigos a sul do Tejo.

Com efeito, na metade sul do continente português, as obras em ferro aplicadas a cemitérios românticos (ao contrário do que sucedia no caso do mobiliário urbano) eram quase todas de produção lisboeta, sobretudo as que fossem em ferro fundido, ao passo que as em ferro forjado eram geralmente de oficinas locais. No período em que se atingiu o pico de utilização do ferro fundido para guarnecer obras tumulares em Lisboa, a reprodução de certos modelos mais aceites foi de tal ordem que podem ser vistas largas dezenas, às vezes centenas, de cópias em todo o sul do país.

Curiosamente, um dos modelos para bandeira de portão de jazigo-capela mais utilizados em cemitérios de Lisboa e arredores – um módulo irradiante de palmetas para bandeira semicircular, do qual existem seguramente algumas centenas em cemitérios de Lisboa e do sul do país – não se trata propriamente de um módulo destinado apenas a túmulos. Pode ser visto em bandeiras de casas urbanas e até mesmo em óculos de vão circular.

Encontrámos o mesmo módulo numa falsa bandeira de porta de jazigo-capela, vendo-se no corpo do batente um módulo de almofada concebido para grade de comunhão, de fi-

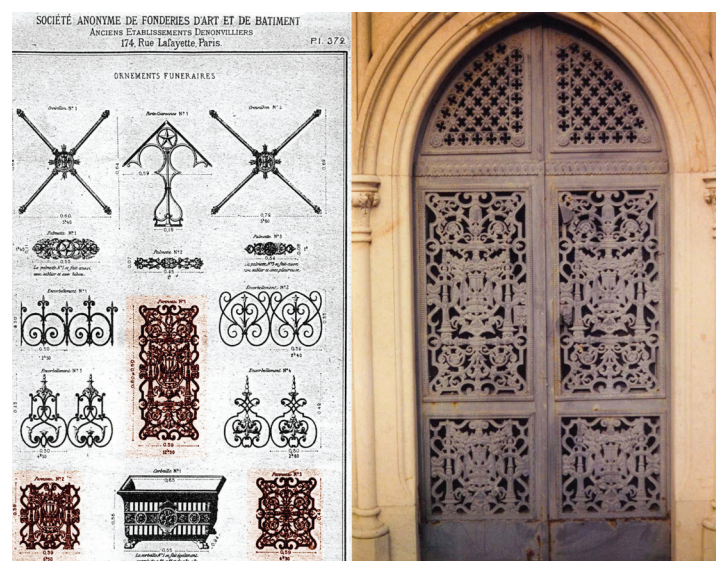



Fig. 5 – Capela tumular no Cemitério do Alto de S. João, cujo portão combina um módulo de almofada com simbologia apropriada, em maior ou menor extensão, módulo esse que surge também num catálogo da fábrica Denonvilliers. Foi dos módulos mais reproduzidos em Lisboa, para jazigos de toda a região do sul do país. Uma cópia centrada no ornato principal foi também executada em Tomar, embora mais tardiamente.

liação francesa. Foi muito comum, especialmente em Lisboa, a adopção a grades e portões tumulares de alguns módulos concebidos para apoio de comunhão. Embora se possa presumir que este uso menos apropriado foi apanágio de classes menos instruídas, pudemos encontrá-lo, por exemplo, numa grande capela de um letrado, em Montemor-o-Novo. Convenhamos que os temas marianos e eucarísticos até nem estavam assim tão afastados de alguma simbologia religiosa usada em cemitérios. É claro que podemos encontrar, mesmo em jazigos brasonados – ou talvez por isso mesmo – o recurso a cenas galantes de evocação medieval, até porque uma cena em concreto com cão, existente no Cemitério da Abrigada, de forma enviesada, poderia aludir à Fidelidade – temática que surge frequentemente em túmulos de casais.

Enfim, na arte do ferro fundido aplicado aos cemitérios oitocentistas, praticamente tudo foi possível: coberturas de ferro feitas com balaústres; capelas eclécticas com portões rústicos – quando o modelo se apropriava sobretudo a jazigos em forma de penhasco; ou o mesmo tipo de grade numa só zona do cemitério – por sucessiva e exagerada imitação.

Relativamente a modelos rústicos, estes foram bastante usados em Portugal numa fase mais tardia do fenómeno do cemitério romântico; em todo o caso, com inspiração francesa. Por vezes, supomos que estas grades eram fundidas a partir de troncos de madeira, de modo a conferir maior realismo e até carácter único à obra.

Também os pilares unidos por cadeia de elos foram mais usados em Portugal sobretudo na viragem para o século XX, embora em França já fossem usados muito mais cedo, por vezes não com elos, mas com cruzes de Santo André, inclusivamente entrecruzando simbologia profissional. Aliás, foi copiado em Portugal um modelo de grade com pilares em forma de canhão invertido e cruzes de Santo André formadas por remos, com âncoras como eixo – simbologia apropriada a tumulados ligados à Armada. Encontrámos tal modelo de grade tumular, não num catálogo comercial, mas num tratado francês de modelos para ferro, com a datação atribuída a finais da década de 1830[7]. O próprio jazigo do Duque de Saldanha – dos raríssimos casos em Portugal em que houve encomenda directa em Paris – serviu-se do mesmo esquema de grade para obter uma obra em ferro fundido quase irrepetível no nosso país, pois a cruz de Santo André é formada por espada e ceptro com as armas de Portugal.

Efectivamente, através do ferro fundido era possível fazer obras únicas e de grande significado, por vezes com uma iconografia intimamente ligada à biografia dos tumulados – como no caso dos proprietários e engenheiros de fundições, os quais tendiam precisamente a esmerar-se nas partes em ferro dos seus próprios jazigos de família.

Em certas situações, a obra em ferro combinava módulos de catálogo, mas a sua função nos túmulos era verdadeiramente original e desconcertante – como a metáfora da morte pela colocação de uma cadeira vazia, visível num jazigo do Cemitério dos Prazeres.

Noutros casos, a obra em ferro fundido era concebida pelos melhores arquitectos e ornatistas e, além disso, não podia ser mais imitada – quer pela sua dimensão e especificidade – como é o caso dos portões do Cemitério dos Prazeres, desenhados por Domingos Parente – quer porque os encomendadores exigiriam ficar com o modelo, destruindo-o, de modo a evitar cópias directas. Foi isso que terá sucedido no caso da capela Pinto Leite, uma das mais espectaculares em Portugal (paragem obrigatória das visitas que temos guiado ao Cemitério da Lapa). Em termos de qualidade plástica, o portão não fica atrás da capela: todos os elementos iconográficos se conjugam, de forma a não criar quebras. Foram necessários quinze anos para encontrar o nome do desenhador de tal portão: assim, para uma obra que o próprio encomendador classificou como "*uma estravagancia*", foram encomendados desenhos a dois dos melhores arquitectos portugueses da época, infelizmente ainda com a sua obra por estudar. Depois de executado na Fundição do Bolhão, não tardou muito até que começassem a surgir réplicas, embora todas de menor qualidade, precisamente por não estar disponível o modelo original na referida fábrica, até porque este implicava a cobertura de um vão de capela monumental, a qual poucos podiam pagar e, os que podiam, certamente não desejariam um portão igual.

Conclusão

Depois de tanta cópia, directa ou indirecta, sobretudo de modelos franceses, as elites portuguesas voltaram-se para o ferro forjado, embora procurando soluções que não fossem vernaculares. Foi então que os artífices saídos das escolas industriais – e, já na década de 1880, saídos das escolas de desenho industrial

[7] LECONTE, Émile – *Serrurerie. Choix de nouveaux modèles de serrurerie, exécutés à Paris et dans les principales villes de France*. Paris, E. Leconte, c. 1836-1838, pl. 19.

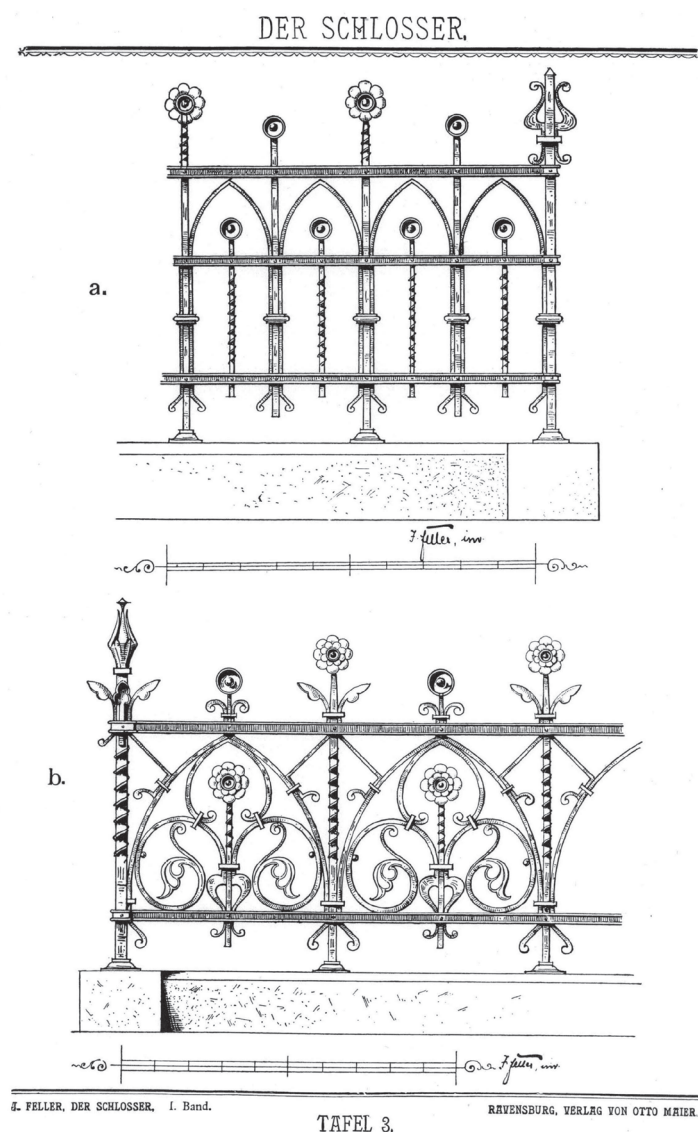



Fig. 6 – Grades em ferro forjado, propostas num álbum alemão

– começaram a ter suficiente receptividade no mercado para propor alguns dos modelos a que tiveram acesso nessas escolas.

Ora, a maior parte destes modelos chegara da Alemanha e filiava-se na importância do trabalho manual, da obra única; enfim, do movimento Arts & Crafts. Assim, tal como sucedeu com aplicações na arquitectura urbana, também os modelos propostos em álbuns alemães da década de 1880, só em finais desse século começam a materializar-se em cemitérios portugueses, nomeadamente os varões de secção quadrada, mais grossos, os varões torcidos e as folhagens forjadas em chapa de ferro (**Fig. 6**).

É também nos finais do Romantismo que as soluções de testeiras ondulantes ou com remates alternados em sequência passam a ser bastante adoptadas em alguns jazigos. Volta a emergir a ideia de uma serralharia de arte: não como aquela técnica que fora ultrapassada pelo cosmopolitismo do ferro fundido, mas sim como a alternativa erudita ao cansaço da cópia sucessiva, que o ferro fundido permitia.

Foi sobretudo em Coimbra, graças ao investimento feito na formação em serralharia por parte da Escola Livre das Artes do Desenho, que este gosto mais se impôs, procurando reproduzir da forma o mais realista possível – com muito maior dificuldade do que no caso do ferro fundido – os símbolos da morte romântica então ainda em uso, como as dormideiras. Na viragem para o século XX, fizeram-se em Coimbra peças notáveis de serralharia aplicada, como o túmulo de um padeiro existente no Cemitério da Conchada[8].

A própria Arte Nova em Portugal, aplicada aos cemitérios, reflectiu certa hesitação entre a insistência no ferro fundido, e o retorno ao ferro forjado. Em todo o caso, são raras as obras de ferro inteiramente Arte Nova em cemitérios portugueses.

Em suma, o ferro aplicado à tumulária portuguesa do Romantismo sofreu fortes influências francesas, sobretudo ao nível do ferro fundido. Mesmo assim, globalmente e como fenómeno nacional, apresenta inúmeras especificidades. Infelizmente, ainda é hoje entendido como uma arte menor dentro das artes decorativas, e até como um acessório dispensável dos túmulos, dada a sua trabalhosa conservação, o que tem levado à sua destruição, mesmo em contextos de suposta musealização e valorização.

Ora, o ferro é componente fundamental, não só da arquitectura como da tumulária. Retirar do seu contexto original uma grade de ferro, por mais simples e aparentemente vulgar que seja, pode fazer com que – por exemplo – um cenotáfio romântico passe a ser hoje olhado como se fosse uma mera capela. Isso mesmo sucedeu com a Capela de Carlos Alberto, no Porto.

---

[8] Para aprofundamento, veja-se QUEIROZ, Francisco / PORTELA, Ana Margarida - *O ferro como forma de arte cemiterial, no século XIX: o caso de Coimbra*. Comunicação apresentada nas "Jornadas do Ferro Forjado" (Coimbra, 25 de Setembro de 1999). *In* "Munda", n.º 39, Maio de 2000, p. 5-24.

Portanto, já é tempo de abrirmos os horizontes de estudo e atentarmos nos bons exemplos internacionais de pesquisa sobre o tema, nomeadamente o exemplo do Museo Italiano della Ghisa, cujo projecto museológico é, a todos os títulos, excepcional[9].

Bibliografia[10]

Cast Iron from Central Europe, 1800-1850. Catalogue. Editor: Derek E. Ostergard. New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 1994.

HIMMELHEBER, Georg – Cast iron furniture and all other forms of iron furniture. London, Philip Wilson, 1996.

PORTELA, Ana Margarida – *O Museu dos ferros de Coimbra - sob a perspectiva da conservação*. Comunicação apresentada nas "I Jornadas do Ferro Forjado" (Coimbra, 11 e 12 de Dezembro de 1999). *In* "Pampilhosa. Uma Terra e um Povo", n.º 19, 2000, p. 121-128.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira – *O ferro na arte funerária do Porto oitocentista. O Cemitério da Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, 1833-1900.* Tese de Mestrado em História da Arte orientada pelo Prof. Doutor Agostinho Araújo e apresentada à Faculdade de Letras do Porto em 1997 (3 volumes policopiados, 174+178+135 páginas).

QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *Os Cemitérios do Porto e a arte funerária oitocentista em Portugal. Consolidação da vivência romântica na perpetuação da memória.* Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Prof. Doutor Agostinho Araújo, concluída em 2002 e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2003: 2 volumes em 3 tomos policopiados (854+732+707 páginas, incluindo 1.472 ilustrações).

QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *A Companhia de Artefactos de Metais, estabelecida no Porto (1837-1852). Para o estudo monográfico de uma fundição pioneira*. Famalicão, 2005 (separata de "Arqueologia Industrial", IV série, Vol. 1, n.º 1-2, p. 15-72).

QUEIROZ, Francisco - *O ferro no século XIX: do fascínio à repulsa*. Comunicação apresentada nas "I Jornadas do Ferro Forjado" (Coimbra, 11 e 12 de Dezembro de 1999). *In* "Pampilhosa. Uma Terra e um Povo", n.º 19, 2000, p. 93-111.

QUEIROZ, José Francisco Ferreira - *A capela sepulcral da família Ferreira. Relações socio-artísticas entre o Porto e a Régua na década de 1840*. Comunicação apresentada no "II Encontro Internacional História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro" (Porto, Vila Real, Régua e S. João da Pesqueira, 14 a 17 de Outubro de 2004). *In* "Douro, Estudos & Documentos", n.º 18, Porto, 2004, p. 113-159.

QUEIROZ, Francisco / PORTELA, Ana Margarida - *O ferro como forma de arte cemiterial, no século XIX: o caso de Coimbra*. Comunicação apresentada nas "Jornadas do Ferro Forjado" (Coimbra, 25 de Setembro de 1999). *In* "Munda", n.º 39, Maio de 2000, p. 5-24.

SILVA CONTRERAS, Mónica - *Hierro fundido en plazas y cementerios del siglo XIX: Caracas y Valencia entre incontables ciudades. In* "Apuntes", vol. 18, núms. 1-2: 90-105.

[9] Veja-se http://www.museoitalianoghisa.org

[10] Não se incluem referências aos catálogos do século XIX consultados.

Capítulo V

Gravuras e outros modelos: um encontro entre o Oriente e o Ocidente

Conceição Borges de Sousa

Carla Alferes Pinto

Mónica Reis

Maria João Pacheco Ferreira

CONCEIÇÃO BORGES DE SOUSA
Museu Nacional de Arte Antiga

A Mensagem e a Imagem
A influência da gravura europeia nos marfins orientais

Na abordagem presente, analisa-se um pequeno núcleo de imagens em marfim executadas na Índia, no Ceilão e Japão, tendo como denominador comum a missionação das várias ordens religiosas no Oriente, com destaque para a Companhia de Jesus. Procurar-se-á relacionar exemplos concretos com os possíveis modelos artísticos de inspiração europeia[1], com especial enfoque na gravura e na obra dos Wierix.

As fotos que se incluem agora, por exigências de limitação de espaço, tiveram de ser objecto de uma apertada selecção, feita a partir de uma extensa série de imagens visualizadas na conferência.

A imagem na missionação

Nas principais motivações que levaram ao estabelecimento dos portugueses na Índia destacam-se como determinantes novas e mais vastas perspectivas comerciais, o alargamento territorial, e a divulgação da fé cristã veiculados através de estratégias militares definidas, uma poderosa frota marítima e um excelente domínio das técnicas náuticas.

Esse encontro no campo artístico teve consequências profundas e diversas, dado que os portugueses levam para o Oriente não só uma "carga" material como cultural. Por outro lado, fascinados com as possibilidades que lhes surgiam e com a variedade e riqueza de materiais raros que encontram, irão divulgar o Oriente a uma Europa ávida de novidades que terá forçosamente de repensar a sua centralidade.

Assim, na época dos Descobrimentos, Lisboa substituirá Veneza e a esta cidade afluirão os mais diversos e exóticos bens, desde as especiarias, aos escravos, aos tão apreciados têxteis, às cobiçadas porcelanas, aos animais exóticos, às sedas e gemas preciosas, aos mais raros e exóticos materiais.

Por outro lado, a partir de 1510 com a tomada de Goa, a par de uma afirmação crescente no terreno, assente numa complexa malha comercial, vai desenvolver-se simultaneamente através de uma consistente politica de missionação, uma sobreposição de valores religiosos perpetrada pelas principais ordens missionárias activas na Índia e enviadas pela Coroa portuguesa.

Foi sem dúvida impressionante o ritmo de conversões e a velocidade com que as igrejas se multiplicaram em Goa (atingindo mesmo um numero mais elevado do que em Lisboa), o que lhe valeu frequentemente a designação de *Roma do Oriente*.

A responsabilidade de conversão nos novos territórios foi repartida por várias ordens religiosas. Em Goa, foram os franciscanos os primeiros a fundar Igreja e convento, seguindo-se os dominicanos que tendo a seu cargo o Santo Ofício detiveram um imenso poder, em 1541 vieram os jesuítas e mais tarde os agostinianos.

Cristãos convertidos ou oriundos das novas famílias precisavam de conhecer o novo universo hagiológico e o seu significado.

Como entre os primeiros e pouco numerosos missionários não existiam artistas que pudessem dar resposta adequada a tal volume de pedidos, foi necessário produzir in *loco* e por artistas autóctones, dada a sua ancestral aptidão para esculpir, imaginária e alfaias litúrgicas que pudessem dar resposta às necessidades para o culto decorrentes de tão activo proselitismo.

Essa produção começou mesmo muito cedo, pois D. João III, já em 1546 manifestava o seu desagrado, ordenando a D. João de Castro que proibisse a reprodução de imagens sacras por artistas locais.

Sabe-se que apesar de tudo, esta prática continuou, pois em 1567 no primeiro Concílio Provincial de Goa é reforçada a

[1] Na pesquisa iconográfica, agradeço a colaboração do Dr. David Rodrigues.

mesma proibição, à qual se seguem outras novas nos concílios seguintes, em 1575 e 1585 (Távora 1983, p. XXI).

Os artistas locais, são efectivamente chamados a colaborar mobilando Igrejas recém construídas (tão substancialmente diferentes das hindus e muçulmanas), entalhando retábulos, altares e púlpitos e recheando-as de imagens esculpidas ou de alfaias litúrgicas, marcadas com o emblema da ordem religiosa que as encomendava.

Inspiravam-se em regra em modelos muito variados levados do reino, nomeadamente placas de metal, medalhas, algumas raras esculturas, pinturas (na sua maioria flamengas e italianas) e sobretudo catecismos e gravuras avulsas de livros de devoção impressos em Goa a partir de 1560.

Tal imaginária será fortemente marcada pela frontalidade dos seus modelos, e pela contaminação das matrizes escultóricas das religiões hinduísta e budista, expressando-se em inúmeros detalhes inconfundíveis (vide imagem de uma Virgem em marfim, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, invº 803 esc e uma outra muito idêntica, pertencente ao Museu do Oriente, FO/0618, dois exemplos, provavelmente provenientes da mesma oficina, em que é flagrante a inspiração local).

Fazem essas imagens parte de um núcleo de objectos artísticos marcado pelo cruzamento de influências e cujo hibridismo lhes valeu a designação de indo-português aplicada pela primeira vez por Sousa Viterbo em 1883, nas "Notas ao catálogo".

Nos finais do século XVI, como resposta imediata às orientações dos reformadores que criticavam o uso de imagens sagradas, a edição de livros ilustrados (bíblias ilustradas, catecismos, manuais de meditação, livros de emblemas) e estampas avulsas, experimentou um notável incremento, implementando-se consideravelmente o método de ensino da doutrina cristã pela imagem.

Trento reconheceu por via de decreto a função da imagem como meio de difusão do dogma católico. Neste sentido a estampa religiosa desempenhou uma função basilar na catequização dos povos e na divulgação da doutrina cristã (Martins, 1997, p. 51, nota 2).

Cada ordem missionária tinha a sua estratégia específica de acção. A atitude dos missionários face à variedade de povos com quem sucessivamente iam contactando, passava por uma atitude de intransigência, como se verificou na América ibérica, aos métodos mais acomodatícios e sofisticados desenvolvidos pelos missionários jesuítas, sobretudo na China e no Japão, assimilando os seus costumes e comportamentos até onde fossem compatíveis com o Cristianismo.

No estabelecimento de plataformas culturais destacam-se os jesuítas, assentando a sua acção missionária numa campanha doutrinária fortemente apoiada na universalidade da imagem.

A sua superioridade na estratégia missionária torna-se fácil de explicar pois o seu sistema de ensino assentava na exigência de rigor com os noviços, num período de ensino mais longo e extremamente selectivo face ao nível a atingir. O seu sistema educativo era justamente admirado por amigos e inimigos, pelo menos até ao princípio do século XVIII (Boxer 1978, p. 91).

A Companhia de Jesus apostava no poder da imagem no sentido da propaganda contra-reformista e dos seus próprios objectivos. Nesse sentido introduzem a arte tipográfica em Goa (1556), em Macau (1588) e em Nagasaqui (1591), no Japão.

A maioria das publicações usadas na missionação integrava catecismos, gramáticas, dicionários, manuais e obras edificantes ou *flos sanctorum*.

Para as ilustrações dessas obras, contaram sobretudo com a colaboração continuada de vários artistas gravadores, oriundos na sua maioria da escola flamenga.

A escola flamenga de gravura atingira nesse período uma fama e um desenvolvimento surpreendentes. Entre os que tiveram produção mais avultada, destaca-se o nome dos Wierix, uma dinastia cujo fundador foi António I Wierix (1520-1572).

Três dos seus filhos, notabilizaram-se no campo da gravura produzindo uma não muito original, mas vastíssima e apurada obra de cerca de duas mil imagens durante cerca de cem anos (Begheyn, [2002]).

Cerca de dez por cento da sua numerosa produção tem uma clara ligação com os jesuítas (Idem). Entre outras edições produzirão (depois de 1609), doze gravuras para ilustrar a vida de Santo Inácio de Loiola, integrando um esforço de popularização que levará à sua canonização em 1622.

No computo geral da sua obra, poder-se-á afirmar que um dos mais importantes núcleos produzidos, foram as cento e cinquenta e três gravuras para o livro de meditação do jesuíta espanhol Jerónimo Nadal, *Evangilicae historiae imagines,* cuja 1.ª edição apareceu em 1593 em Antuérpia. Este trabalho foi considerado pelo jesuita O'Malley como "um dos primeiros e mais importantes publicados sobre o Novo Testamento, representando a realização artística mais completa e bem sucedida do século XVI" (Bailey, 2003, p. 10). Os Wierix enquadram-se entre os artistas preferenciais da missionação jesuíta na articulação entre a imagem e a mensagem cristã.

Note-se que no prefácio da tradução holandesa do volume publicado por Plantin em 1640, por ocasião do primeiro centenário da fundação da ordem, se menciona explicitamente o nome Wierix (Begheyn, idem).

Passemos seguidamente à análise mais detalhada de alguns exemplos concretos onde se evidencia de forma flagrante o papel da gravura não só na acção missionária, mas sobretudo como o mais poderoso veiculo de transmissão cultural, dada a sua transportabilidade, facilidade de compreensão e de reprodução.

Analisaremos alguns exemplos de imaginária em marfim de produção indoportuguesa, cingaloportuguesa e nipoportuguesa, pelas afinidades e associações, quer de tema, quer do modelo de inspiração.

O marfim

Dada a sua excepcional alvura, o marfim foi um dos materiais preferidos para esculpir imagens sagradas. Os escultores de marfim (casta equiparada aos escultores de madeira), utilizavam sobretudo o marfim de animais africanos cujas defesas além de serem maiores em comprimento e diâmetro, apresentavam um marfim mais denso que se obtinha com relativa facilidade na costa oriental africana, sobretudo através de Mombaça, um dos principais entrepostos de escoamento do marfim africano.

Para os objectos de dimensões menores, usavam o marfim indiano ou ainda o tão apreciado marfim do Ceilão, pela sua densidade e alvura.

Com efeito, na missionação, milhares de imagens da Virgem, de Cristo menino e adulto, de santos e de temas do Antigo e Novo Testamento foram executadas em marfim, em madeira ou combinando esses materiais com ouro, prata ou ligas metálicas.

Imagens da Virgem

As imagens de invocação mariana em marfim constituem sem dúvida, um dos grupos mais importantes da imaginária luso-oriental, pela diversidade e plasticidade das várias interpretações.

Entre elas, a Imaculada Conceição, divulgada no Oriente pelas ordens religiosas missionárias, primeiro pelos franciscanos e depois pelos jesuítas, foi sem dúvida, uma das evocações mais recorrentes.

A partir do século XVII generaliza-se a representação da Imaculada fixada definitivamente pelo barroco seiscentista espanhol (Távora, 1983, p. XXXVII), com a Virgem de pé rodeada de anjos sobre o crescente lunar, submetendo a serpente ou o dragão. A servir de base, encontra-se, em regra, o mundo. Esta matriz, sem dúvida pela sua riqueza iconográfica, teve grande persistência na Índia.

A tese imaculista não representa como contrariamente se supõe, a concepção de Cristo no seio da Virgem, mas sim a Virgem nascida sem mácula do pecado original, eleita antes do seu nascimento.

Esta tese suscitou longa e acesa polémica entre os que a defendiam e os que acreditavam na redenção de Maria só após a sua vinda ao mundo.

A representação da Imaculada triunfou como evocação após o Concilio de Trento (1545-1563). Sem ser ainda dogma, a doutrina conquista todos os países católicos. Tornada obrigatória para toda a Igreja em 1708, esta evocação passa a dogma a partir de 1854 na Bula *Ineffabilis Deus*, publicada pelo papa Pio IX (Réau 1957, p. 75-78).

Dado a ordem dos frades menores ter sido uma das primeiras e maiores ordens missionárias na Índia e de par com os jesuítas, uma das que mais defendeu a verdade imaculista, são igualmente muito comuns as virgens ditas *franciscanas*, ou seja, Imaculadas com o Menino ao colo (Távora, 1983, p. XXXVI).

Frequentemente a Virgem apresenta o Menino desnudo sentado no braço e com as pernas cruzadas. Este, segura com a mão esquerda o globo, símbolo de soberania, e com a direita abençoa, congregando assim, a invocação mariana da Imaculada Conceição e a imagem do *Salvator Mundi*, tema corrente na época e de particular devoção da Companhia de Jesus.

O tipo de representação do Menino com o globo, divulga-se principalmente no século XVII, sendo ilustrado por gravadores flamengos como Jan Sadeler (1550-1600) ou Hieronimus Wierix (1553-1619).

Como já se referiu, todos estes temas podem ser representados em marfim e madeira combinados com outros materiais, denunciando uma parceria oficinal. Nesses casos, o trabalho em marfim era geralmente da responsabilidade dos mestres, sendo a execução em madeira dada a fazer aos aprendizes (Idem, p. 184). Na maioria desses trabalhos, torna-se facilmente perceptível, a diferença na qualidade de execução.

Tal é o caso da esplêndida imagem contida num oratório marcado com o emblema dos dominicanos e que pertence ao

museu de Évora (inv. ME 484) (**Figs. 1 e 1A**). São em marfim o rosto da Virgem, o menino Jesus, as cabeças e as mãos dos anjos, sendo as restantes partes em madeira policromada.

A imagem que o oratório contém, parece-nos ter sido inspirada numa gravura, em tudo idêntica, da Virgem com o menino a ser coroada pelos anjos (Bartsch, vol. 9 p. 58), da autoria do gravador e ourives alemão, Israhel van Meckenem (1445-1503), cuja enorme produção foi amplamente divulgada (**Fig. 1B**).

Nessa imagem, é muito rica a miscigenação iconográfica dos vários elementos, claramente exemplificada na esfera onde se enrola a serpente que Maria pisa, e que assentando sobre um Lotus, o suporte habitual das divindades indianas, apresenta ainda na base os guardiães em forma de dragões.

Fig. 1A – Pormenor

Fig. 1 – Oratório inv. ME 484

Fig. 1B – Meckenem

Cristos

Entre as imagens de Cristo analise-se dois dos temas mais divulgados, o de Cristo crucificado e o do Bom-Pastor.

Os Cristos crucificados apresentam-se invariavelmente tipificados nas duas habituais posturas: expirantes ou moribundos (Távora 1983,LI). O rosto dos primeiros é emoldurado, em perfeita simetria, por longos cabelos acastanhados e ondulados, divididos ao meio e puxados por detrás das orelhas, enquanto os segundos com a cabeça inclinada e olhos cerrados, apresentam madeixas de cabelo só de um lado. Os braços em geral longos, encaixam no corpo, apresentando as veias marcadas e as mãos com dedos dobrados. Note-se que na Índia o comprimento dos braços, representa tradicionalmente um dos trinta e dois sinais de superioridade (*laksana*) atribuídos ao rei universal (Failla, s.d, p. 207).

É interessante observar como o rosto de muitos Cristos se afasta do modelo ocidental, seguindo de muito perto o fácies de ascetas hindus (idem, p. 359). O próprio pregueado do cendal é muito semelhante nessas miniaturas (**Fig. 2, 2A e 2B**). Os crucifixos, assentam geralmente sobre uma reprodução do monte do calvário, onde figuram as imagens executadas geralmente em marfim, de Nossa Senhora e de S. João Evangelista, tendo Maria Madalena junto aos pés da cruz.

Este tema, ilustrado por vários gravadores entre os quais se conta Hieronimus Wierix, foi muito divulgado pelos missionários no Oriente. Frequentemente o monte do calvário apresenta pequenas imagens em marfim colocadas em edículas representando várias sequências da Paixão: Cristo orando no monte das Oliveiras, Cristo atado à coluna ou Cristo exposto ao julgamento público.

Fig. 2 – Bib. Casanatense, MS 1889, carta 51

Fig. 2A – Chester Beatty Library and Gallery of Oriental Art, MS16 fol. 23

Fig. 2B – Cristo MO

O Bom Pastor

A evocação de Cristo Bom Pastor foi sobretudo na Índia amplamente difundida ao longo do século XVII.

O tema em si sendo cristão, a sua produção revela-se mais orientalizada que a maioria das outras tipologias em marfim. A posição do menino pôde inspirar-se num modelo de Buda meditando, sendo os restantes motivos cristãos, salvo os meramente decorativos. (Marcos, 1984, vol. I, p. 134, 135).

A evocação de Cristo menino como pastor, passou a associar numa só imagem, diversos temas da mensagem cristã, interpretados em sintonia com os cânones indianos num enquadramento de elementos da fauna e flora autóctones, possibilitando

uma enorme expressividade criativa com resultados simbólicos e plásticos riquíssimos.

Este tipo de composição e de aproximação entre as várias linguagens religiosas e artísticas parece reportar-se directamente ao conceito de missionação veiculado pelos jesuítas.

O Bom Pastor é tema de uma parábola do Evangelho de S. João: "Eu sou o bom pastor. O bom pastor expõe a sua vida pelas suas ovelhas. … conheço as minhas ovelhas, e as minhas ovelhas conhecem-me" (João X, 11-18).

Cristo é o pastor atento, que se preocupa não só com as ovelhas do seu rebanho mas com todas, principalmente aquelas que se encontram perdidas ou em perigo.

Esta parábola e a sua materialização plástica revestem-se de especial força na grande missão da Igreja: o fazer chegar a Palavra aos gentios, englobando-os numa família comum, cujo Pai ou Pastor por todos vela sem distinção.

Nas representações recorrentes, o Menino Jesus dormindo sentado com os cabelos em caracóis bem desenhados, cruza-se na representação de Buda como *maitreya*, o enviado para salvar o mundo. O Menino apoia o rosto na mão direita, ao colo tem uma ovelha e outra no ombro; apresenta as pernas cruzadas ao modo oriental (em regra a direita sobre a esquerda). A enquadrar a figura representa-se, como um resplendor, a árvore da Vida coroada pelo Padre Eterno e pelo Espírito Santo. A árvore da vida pertence ao fundo cosmogónico de todas as religiões orientais e protege o assento de Buda (Bom pastor). Este motivo, de origem persa, é recorrente em muitas representações de cunho mogol, figurando geralmente ladeado por animais.

Nas representações mais frequentes do Bom Pastor, apresenta-se o Menino sentado sobre um coração invertido, como no caso do belíssimo Bom Pastor pertencente ao Museu Carlos Machado de Ponta Delgada (**Fig. 3**), figurando numa reprodução muito afim não só de uma gravura da autoria da italiana Diana Ghisi (1547-1612) (Bartsch vol 31, p. 269), onde o Menino se senta meditativo sobre um coração, como igualmente de uma outra gravura da responsabilidade de Hieronimus Wierix, onde Jesus Menino surge no centro de um coração flamejante (**Fig. 3A e 3B**).

Entre todas as imagens de Bons Pastores conhecidas destaquemos pela sua extraordinária qualidade, dimensões e estado de conservação, a que se guarda no Palácio ducal de Vila Viçosa (**Fig. 4 e 4A**).

A imagem, define-se sensivelmente em três registos, a Santíssima Trindade, o Menino e a peanha onde se assenta. A árvore da Vida disposta como um resplendor, mostra esculpidas ao centro a Santíssima Trindade: o Padre Eterno, coroado com a tiara papal, segurando os ramos da videira, unido a Cristo crucificado de cujas mãos brotam cachos de uvas numa clara alusão ao sacramento da Eucaristia. Sobre o peito do Pai, a pomba de asas abertas representando o Espírito Santo. Como fontes muito próximas para esta representação, conhecem-se

Fig. 3 – Bom Pastor MCM inv 5914

Fig. 3A – Diana Ghisi

Fig. 3B – H. Wierix

duas representações de gravuras da autoria de Hieronimus Wierix, uma das quais se apresenta (**Fig. 4B**).

Logo a seguir impõe-se, pelas suas dimensões, a figura do Menino. Este sentado, traja o habitual velo pastoril esculpido em ponta de diamante, fechado por cinto com laçada e numa pose invulgar, dedilha as cordas de um instrumento musical. A seus pés encontra-se o rebanho.

A peanha minuciosamente trabalhada congrega uma série de temas:

Na base, numa gruta formada por nuvens representam-se delicadamente esculpidos os pastores em adoração ao presépio. Num plano acima, figura a adoração dos reis magos. No plano superior, representa-se o Baptismo de Cristo. Provavelmente resultante da composição de duas gravuras. Enquadrando esta cena representam-se S. Francisco Xavier e Santo Inácio de Loiola.

No lado direito, esculpiram-se outros temas: num plano inferior, a fuga para o Egipto, num plano médio, a Circuncisão e num plano superior a Ascensão.

No lado esquerdo representa-se: num plano inferior a Anunciação, no médio, uma cena que poderá representar a visita de Santo Antão a S. Paulo eremita, idêntica à que se pode ver num outro Bom-Pastor (Távora, 1983, cat. 122, p. 92). No plano superior figura o tema da Ressurreição.

Fig. 4 – FCB PDVV inv 7229

Fig. 4A – Pormenor

Fig. 4B – H. Wierix

Numa análise detalhada, demonstrou-se que as cenas representadas nesta imagem têm, na sua maioria, correspondência com trabalhos dos Wierix.

Este *catecismo em marfim,* de muito provável encomenda jesuíta, consta sem duvida como um dos exemplos mais espectaculares da estratégia missionária desta ordem religiosa, confirma a preferência num núcleo específico de artistas, com destaque para a obra dos Wierix, e ilustra o cruzamento harmonioso entre a inspiração cristã ocidental e os diversos elementos de cariz oriental.

Como outro exemplo concorrente, figura uma requintada placa esculpida em baixo- relevo em marfim, de produção indo-portuguesa pertencente a uma colecção particular (**Fig. 5 e 5A**).

Constando provavelmente como o painel central de um oratório, nele se descrevem em três registos, nove temas separados entre si por colunas. No topo, encontra-se lavrado um cálice eucarístico ladeado por duas reservas ovaladas onde se inscrevem o Sol e a Lua, elementos ligados à iconografia mariana.

No eixo vertical ao centro, foram lavrados temas relativos à devoção Mariana. O grande interesse desta peça, no âmbito desta análise, reside no registo superior onde se representa a união das duas Trindades: a celeste e a terrestre, um tema artístico recorrente nos Países Baixos (Réau 1957, p. 149-150), figurando o Menino como ponto central entre a Sagrada Família terrena e a Santíssima Trindade celestial. Esta imagem é uma reprodução fidedigna de uma gravura de Hieronimus Wierix (**Fig. 5B**).

Esta placa, onde se representam variados temas veiculados pela circulação de gravuras avulsas (Sousa, 2009, p. 266-267), constitui uma verdadeira mensagem doutrinal, pois além de evidenciar a importância das principais ordens religiosas na Índia, pretende reforçar a atenção dos fieis para a obediência ao Papa, para o combate à heresia, para a conversão dos gentios pelo Baptismo e finalmente para a Justiça Divina.

Conceição Borges de Sousa

É flagrante a semelhança desta peça com outro retábulo em marfim onde figuram jesuítas, (Encompassing, 2007 cat. I-19, p. 249) que revela o mesmo trabalho oficinal e a repetição de matrizes comuns.

Fig. 5 – Retábulo, col. particular

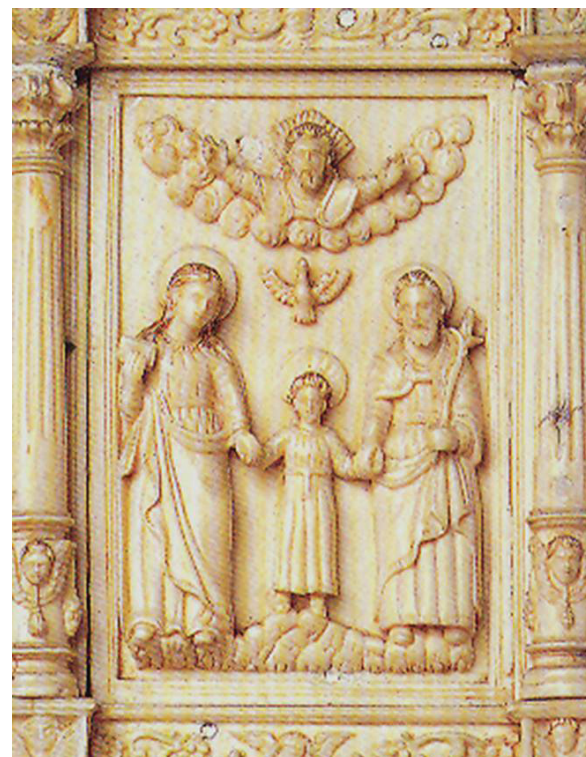
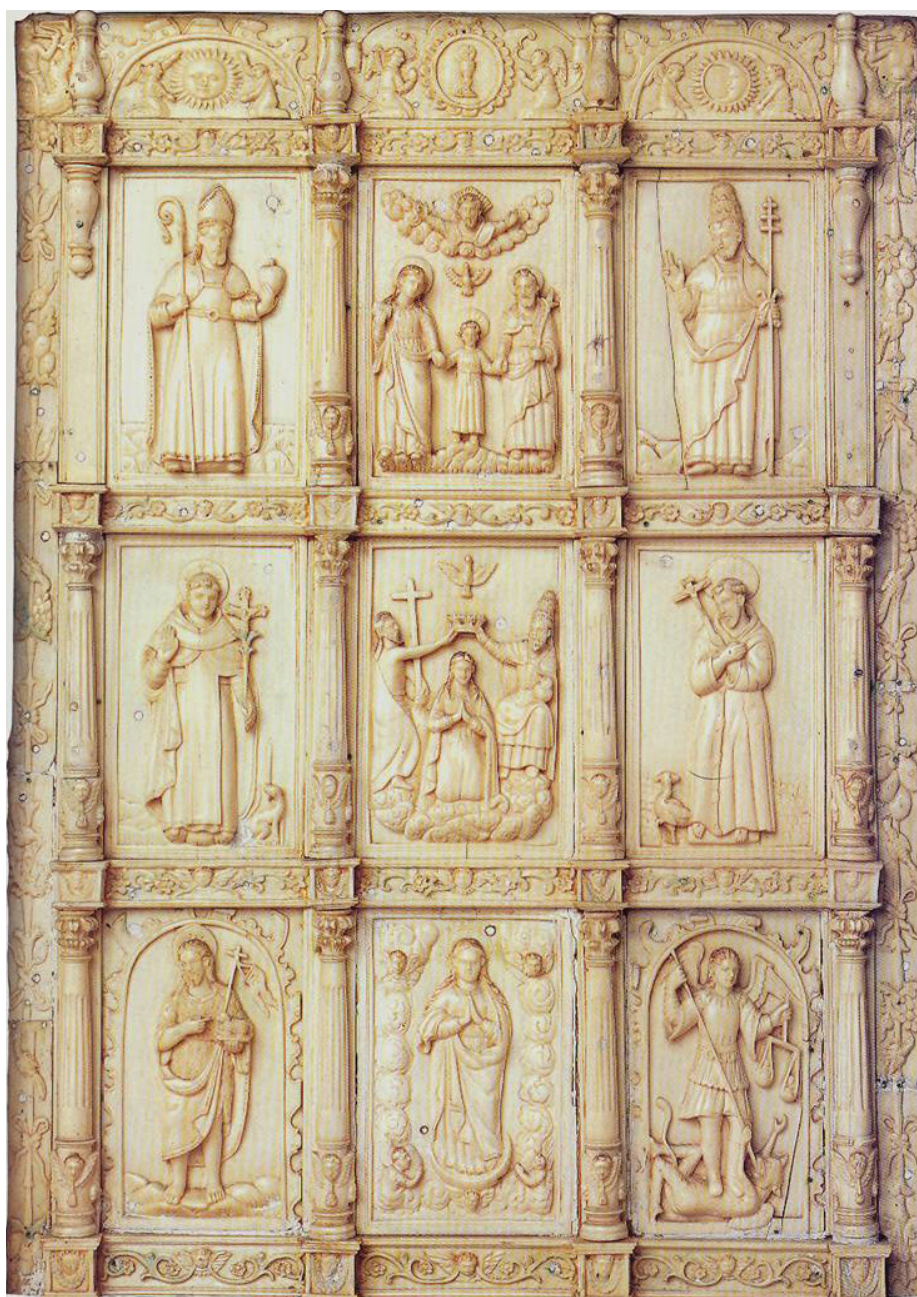



Fig. 5A – Pormenor

Fig. 5B – H. Wierix

Ceilão

Embora Goa, fosse um importante centro de produção e de comércio de peças esculpidas em marfim, os artistas cingaleses especializaram-se na produção de diversos tipos de peças ebúrneas, como imagens esculpidas, escritórios, cofres e objectos de luxo requintadamente trabalhados.

Assim se lhes refere o famoso viajante holandês Jan Huygen van Linschoten no seu famoso *Itinerário*: "Os indígenas ou cingalá são muito engenhosos e grandes artistas nos trabalhos em ouro, prata, marfim, ferro e outros metais, que é uma maravilha para ver..."(1997, p.104).

Observe-se a título de exemplo uma requintada placa em marfim de produção cingalesa, pertencente ao MNAA e que representa a Natividade (**Fig. 6**). Se bem que a composição arquitectónica possa ser próxima de uma gravura de Dürer (**Fig. 6A**) (note-se que Jan e Hieronimus Wierix copiaram Dürer), a organização da parte superior com a figuração da estrela e da filactera e pastores aproximam-na muito de uma gravura de Hieronimus Wierix (**Fig. 6B**).

O tema da Natividade terá sem dúvida partido da iniciativa dos primeiros missionários no Ceilão, os franciscanos, que desenvolveram um papel artístico activo, trazendo consigo imaginária europeia. Estratégia que será, a breve trecho, complementada pelos jesuítas.

Note-se que as artes decorativas locais já detinham uma tradição de produção apurada que foi rapidamente aproveitada pelas ordens missionárias. Tal se irá traduzir numa produção numerosa de peças de um elevado requinte no equilíbrio das suas diversas influências.

Fig. 6A – A. Dürer

A reforçar estes exemplos apresenta-se, como marcante, uma outra placa de marfim pertencente ao Museu de Arte e Arqueologia de Viana do Castelo (**Fig.** 7). Nela se representa o Amor divino e Amor profano, denunciando uma filiação nítida de uma gravura de Hieronimus Wierix (**Fig. 7A**).

O amor divino que tudo vence trespassa Cristo, com uma lança, enquanto pisa a figura de Cupido, o amor profano. Ao fundo dispõe-se um grupo de santos. A figura de Cristo encontra-se pregada numa cruz que brota de uma raiz.

Fig. 6 – Natividade, MNAA inv. 625 esc

Fig. 6B – H. Wierix

Este tipo de alegoria, muito em voga a partir dos finais do século XVI, reflecte uma nitida estratégia pós-tridentina. O movimento contra-reformista inspirou-se em alegorias, por vezes profanas, para personalizar, confrontando o bem e o mal, o caminho verdadeiro e errado (Pinto, 1983, p. 272)

Japão

A preferência e a divulgação de determinados temas de predilecção dos jesuítas espalha-se por todo o Oriente chegando ao longínquo Japão.

Foi este país provavelmente o mais florescente atelier artístico de influência jesuítica em toda a Ásia.

Francisco Xavier, ao rumar ao Japão em 1549, levava consigo pinturas e objectos devocionais, além de ter escrito um conjunto de instruções sobre a importância de comunicação com os japoneses através da imagem.

Fig. 7 – MAAVC inv. 812

Fig. 7A – H. Wierix

O que se pretende aqui reforçar é a continuidade e o sucesso da gravura como meio de comunicação no distante Japão, bem como o papel da companhia de Jesus na sua divulgação.

Apresentaram-se três peças distintas não só na tipologia como no local de produção: um frontal de altar de produção mogol pertencente ao museu V&A invIS 15-1882, a bandeira usada pelos cristãos na batalha de Shimabara, propriedade do Kumamoto Amakusa Kirishitan Museu, Hondo, e finalmente uma aguarela representando os 15 mistérios do rosário baseada numa imagem do Wierix que se encontra no Museu da universidade de Kioto. Todas estas peças têm como denominador comum a adoração ao Santíssimo e a frase *Louvado seja o Santíssimo Sacramento*.

São exemplos de migração de uma matriz iconográfica comum, ilustrando a devoção ao Santíssimo Sacramento, divulgada pelos jesuítas nos territórios onde tiveram um papel preponderante.

Na sequência dos vários exemplos referidos, apresenta-se ainda uma pintura sobre papel representando S.Francisco Xavier pertencente ao Museu de Kobe (**Fig. 8**) e copiada de uma gravura de H. Wierix (**Fig. 8A**).

Como prova irrefutável do papel globalizador da imagem gravada, sabe-se que se conserva no Museu Nacional de Tóquio uma gravura com a representação das duas Trindades da autoria de Wierix, perfeitamente idêntica à do retábulo de marfim anteriormente citado (**Fig. 9**), ou ainda que se conserva no Suifumeitokukai-Tokugawa Museum, na província de Ibaraki, uma gravura ilustrando o já aludido tema do Amor Sagrado e Amor profano (**Fig. 10**).

A proibição do Cristianismo e da representação de qualquer um dos seus símbolos implicou, após 1613, o fim prematuro

Fig. 8 – S. Francisco Xavier, Kobe City Museum

Fig. 8A – H. Wierix

Conceição Borges de Sousa

da introdução e da adaptação das técnicas e temas europeus na pintura, gravura e música.

O ensino destas disciplinas atingira no final do século XVI um elevado nível como se pode confirmar por um relatório jesuíta de 1593 sobre a escola em Arima: "o facto de que alguns estudantes da escola Hachirao estão a pintar e a gravar placas de metal é muito bom para a Igreja… há entre eles, estudantes que copiaram os melhores trabalhos trazidos pelos príncipes japoneses de Roma, e essas cópias são tão perfeitas na cor e na sombra que são como os originais. Muitos dos padres e irmãos não conseguem distinguir os que são feitos por eles e os que vieram de Roma… Os gravadores de placas em metal aplicam-se diligentemente… O pio desejo dos crentes de possuir imagens em casa, que era impossível, tornou-se agora realidade" (Okamoto, 1972, p. 96, 113)

Nesta breve análise, pretendeu-se contribuir para reforçar a importância da gravura na doutrinação e estratégia missionária e simultaneamente na globalização dos conhecimentos.

Verificou-se a existência de uma estratégia sistemática da Companhia de Jesus baseada numa plataforma de adaptação cultural que se traduziu em obras artísticas de uma hibridez riquíssima, que terão o seu retorno e influência profunda na arte e mentalidade europeias. Nessa estratégia parece evidente a colaboração preferencial dada a determinados artistas encarregues da ilustração da mensagem cristã, com especial enfoque para a obra dos Wierix.

Fig. 9 – H. Wierix, Tokio National Museum

Fig. 10 – Suifumeitokukai-Tokugawa Museum

Bibliografia

BAILEY, Gauvin Alexander, 2003. *Between Renaissance and Baroque:* University of Toronto Press.

BEGHEYN, Fr. Paul, S.J. *Lasting impressions* [Page maintained by Richard VandeVelde S.J., 2002]

BOXER, Charles R., 1978. *A Igreja e a Expansão Ibérica (1140-1770*). Lisboa: Edições 70.

_____, 1993. *The Christian Century In Japan*. Manchester: Carcanet Press.

COUTINHO, Bernardo Xavier, 1959. *Nossa Senhora na Arte*. Porto: Associação Católica do Porto, Livraria Tavares Martins.

Documentação para a História das Missões do Padroado Português do Oriente, 1952. Coligida e anotada por António da Silva Rego. Índia, Vol. 7 (1559). Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries, 2007. Jay Levenson, ed. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

Encontro de Culturas, Oito Séculos de Missionação Portuguesa, 1994. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa.

FAILLA, Donatella, s.d. «Un Crocifisso Eburneo da Goa. Note e Riflessioni su Norme ed Eccezioni a Margine Degli Avori Indo-Portoghesi», in Sep. de *Studi di Storia delle Arti*. Génova: Universitá di Génova.

FERRÃO, Bernardo, 1967. Revista Colóquio nº 43, Abril, pp. 26-31.

_____, 1967. *Notas Sobre a Arte Indo-Portuguesa*. Revista Colóquio, nº45, Outubro, pp. 13-15.

_____, 1969. Revista Colóquio nº 52, Fevereiro, pp. 19-26.

IRWIN, John, 1955. *Reflexions on Indo-Portuguese Art*. Burlington Magazine nº 633, Dezembro, Vol. XCVII, pp. 386-388.

Itinerário, Viagem ou Navegação de Jan Huygen van Linschoten para as Índias Orientais ou Portuguesas, 1997. Arie Pos e Rui Manuel Loureiro, eds. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

MARCOS, Margarita Estella, 1984. *La Escultura Barroca de Marfil en España*. 2 vol. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Diego Velazquez.

MARTINS, Fausto, 1997. *Leitura Iconográfica e Mensagem Icónica dos «Novíssimos dos Wierix»*. Rev. Fac de Letras-Línguas e Literaturas. Anexo VIII, pp. 51-70. Porto.

MAUQUOY-HENDRICK, Marie, 1978-83. *Les Estampes des Wierix*. Vol. 2. Brussels.

OKAMOTO, Yoshitomo, 1972. *The Namban Art of Japan*. New York: Weatherhill/ Heibonsha.

OSSWALD, Maria Cristina Trindade Guerreiro, 1996. *O Bom-Pastor na Imaginária Indo-Portuguesa em Marfim*. Dissertação de Mestrado, *2* Vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PINTO, Maria Helena Mendes, 1983. «Amor Divino e Amor Profano» in *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. A Arte na Rota do Oriente*. Lisboa: Mosteiro dos Jerónimos.

_____, 1991. «Retabled'Oratoire (Panneau Central)» in *De Goa a Lisboa*. Catálogo de Exposição, Cat. 21, p. 70. Bruxelles: Fondation Europalia International.

RÉAU, Louis, 1957. *Iconographie de l'Art Chrétien*. T. II. Paris : Presses Universitaires de France.

SOBRAL, Luís de Moura, 2004. «Espiritualidade e Propaganda nos Programas Iconográficos dos Jesuítas Portugueses», in *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*. Zulmira C. Santos, ed. Actas, 2 Vols., pp. 385-415. Porto.

SOUSA, Conceição Borges de, 2009. «Retábulo», in *Encompassing the Globe. Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Pp. 266-267. Lisboa: Smithsonian Institution, Instituto dos Museus e da Conservação.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, 1979. «Uma Extraordinária Peça de Marfim da Arte Indo-Portuguesa», in Sep. do *Boletim dos Trabalhos Históricos*, Guimarães, nº 30.

_____, 1983. *Imaginária Luso-Oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

The Illustrated Bartsch, 1980. *Sixteenth Century German Artists*. Vols. 10-11. New York: Abaris Books.

_____, 1980-81. *Early German Artists*. Vols. 8-9. New York: Abaris Books.

_____, 1985. *German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Century.* Vol. 23. New York: Abaris Books.

_____, 1986. *Italian Masters of the Sixteenth Century*. Vol. 31. New York: Abaris Books.

_____, 1992. *German Single-Leaf Woodcuts Before 1500*. Vols. 164-165. New York: Abaris Books.

The Namban Art of Japan, Paintings and Screens, 1986. Osaka: The National Museum of Art.

VITERBO, Sousa, 1883. *Exposição de Arte Ornamental*. Notas ao Catálogo. Lisboa.

CARLA ALFERES PINTO
Investigadora do Centro de História de Além-Mar da Universidade Nova de Lisboa
Bolseira de Doutoramento em História da Arte na Universidade Nova de Lisboa pela Fundação para a Ciência e Tecnologia

"Não existe pecado abaixo do Equador". A gravura alemã, Adão e Eva no Oceano Índico

A génese e o título desta comunicação encontram-se na série de contadores[1] que representam nas portas (interiores ou exteriores) duas figuras humanas nuas, uma masculina e outra feminina, segurando um fruto, separadas entre si por uma árvore onde se encontra uma serpente, e rodeadas por animais.

Qualquer pessoa familiarizada com o Cristianismo identifica imediatamente uma representação de Adão e Eva no Paraíso. Já um historiador de arte, bem como estudiosos e interessados na arte europeia, são capazes de reconhecer na imagem uma influência da gravura de Albrecht Dürer datada de 1504[2] ou, melhor, a réplica inspirada em gravuras de Baldung Grien[3] ou de outros artistas alemães do renascimento, por definição, pós-durerianos.

Um especialista sobre arte indo-portuguesa ou sobre a presença europeia na Ásia é capaz de rapidamente propor uma série de interpretações: trata-se de um móvel feito para exportação ou para uso pelos europeus, provavelmente de origem cingalesa, revelando bem o hibridismo típico deste tipo de manufacturas índicas que combinam as tipologias e a encomenda europeias com a técnica, os materiais e a interpretação de formas transoceânicas feita pelos artífices locais.

São precisamente as margens destas interpretações que nos interessam explorar aqui. Ou seja, partindo do original europeu (e a que original nos referimos? Como bem notou Luís de Moura Sobral, esta série de contadores com a representação das figuras de Adão e Eva fazem lembrar a pintura de Lucas Cranach e ainda será possível aspirar a identificar "a" gravura na origem das mesmas? E valerá a pena?) e do olhar sobre estas peças "indianas" produzidas com referência naquele, perscrutemos o que estas têm de original e único, de criativo e não de mera cópia. Ao mesmo tempo debrucemo-nos sobre o objecto no qual é replicada a gravura e procuremos resposta para as seguintes questões: que razões levaram à escolha deste tema em particular? Quais as características de produção deste tipo de móvel e qual a encomenda a que se destinava?

Chegamos, por fim, ao título da comunicação. "Não existe pecado abaixo do Equador" é uma frase burilada originalmente em latim por Gaspar Barleus[4], um erudito e bem informado

---

[1] A comunicação que apresentei no III Colóquio de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo, em Novembro de 2009, tinha por título original: "«Não existe pecado abaixo do Equador». Dürer, Adão e Eva no Oceano Índico". Foi a erudição e generosidade de Luís de Moura Sobral que, ao partilhar comigo quer as suas impressões sobre a comunicação quer a sua vasta galeria de imagens, propiciou esta mais adequada e precisa abordagem à imagem que serviu possivelmente de original aquando da produção destes móveis.

Para além do número de peças referidas em Jaffer, Amin. 2002. *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*. London. V&A Publications, 120, n. 139, registem-se ainda os contadores: numa colecção particular em Londres (Jackson, Anna e Jaffer, Amin. 2004. *Encounters. The Meeting of Asia and Europe. 1500 – 1800*. London. V&A Publications, cat. 19.4) e do Museu do Oriente em Lisboa (FO/631), o ventó da VOC no Porto em 2004 (Dias, Pedro. 2004. *A arte do marfim. O mundo onde os portugueses chegaram*. Porto. VOC, cat. 62) e o cofre para jóias (Marcos, Margarita Mercedes Estella. 1997. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de Espanã y Portugal*. Monterrey. Espejo de Obsidiana, cat. 164).

[2] Sousa, Maria da Conceição Borges de. 2008. "21. Contador". *Presença portuguesa na Ásia. Testemunhos. Memórias. Coleccionismo*. Coordenação científica de Fernando António Baptista Pereira. Coordenação editorial Carla Alferes Pinto. Lisboa. Fundação Oriente, 41. Albrecht Dürer, *Adão e Eva*, 1504. Gravura a cobre, 25,2 x 19,5 cm, Albertina, Viena de Áustria (DG1930/1451).

[3] Vejam-se, de Hans Baldung Grien, *Adão e Eva*, 1511. Xilogravura, 37,7 x 25,7 cm, Rosenwald Collection na National Gallery of Art, Washington (1943.3.907); Hans Baldung Grien, *Adão e Eva*, c. 1514 Museum of Fine Arts, Budapeste (656); Albrecht Dürer, *Pequena Paixão: Adão e Eva*, 1510-1. Xilogravura, British Museum, Londres.

[4] Nascido em Antuérpia em 1584, Gaspar van Baerle foi médico, teólogo, filósofo, poeta e historiador. Quando Maurício de Nassau partiu para Pernambuco como governador em 1637, escolheu levar consigo Barleus, que aí ficou até 1644. Morreu em Amesterdão em 1648.

académico holandês, que a incluiu na sua *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* publicada em Amesterdão no ano de 1647 *(Casparis Barlœi: rervm per octennivm in Brasilia et alibi nuper gestarum, / sub præfectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviæ, &c. comitis, nunc Vesaliæ gubernatoris & equitatus foederatorum Belgii Ordd. sub Avriaco ductoris, historia*, Amstelodami, ex typographeio I. Blaev).

Neste extenso texto dava-se conta dos episódios relacionados com a presença colonial holandesa no Brasil durante o consulado do príncipe Maurício de Nassau, e Barleus procurava resumir no aforismo a situação de marginalização da Graça e da Lei sob a qual viviam as populações, indígenas ou não, residentes no Novo Mundo.

A frase tornou-se parte da cultura brasileira e é título de um famoso samba escrito por Chico Buarque de Holanda ao qual foi acrescentado outro elucidativo pensamento de Barleus: "como se a linha que divide os hemisférios separasse também a virtude do vício".

É precisamente este o mote que gostaria de propor como ponto de partida neste texto. Ainda que não estejamos a tratar de objectos produzidos no Brasil, relacionamo-nos, também, com uma geografia situada abaixo do Equador, cultural e socialmente muito diferente da primeira, mas onde, pegando nas palavras do holandês, uma linha parecia separar o vício da virtude ou, pelo menos, a virtude de que Barleus era porta-voz, daquela que se praticava na Ásia do Sul.

De facto, de que vício e de que virtude falamos aqui?

Desde os primeiros contactos com a Índia que os Portugueses se tinham apercebido que os seus novos interlocutores viviam em sociedades cultural e materialmente sofisticadíssimas que nada deviam à europeia. Mais, confrontados com o paupérrimo presente que o "Senhor da Navegação, Conquista e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia", como D. Manuel se auto-intitulava desde 1499, enviara, as primeiras entrevistas de Vasco da Gama com os governantes locais tinham sido mesmo algo humilhantes.

Assim, referimo-nos a uma questão moral? A uma questão religiosa?

Recorrendo aos textos escritos à época sobre a descoberta do Novo Mundo – e que não têm paralelo, obviamente, no que à Ásia diz respeito – encontramos descrições de territórios povoados por homens intocados pelo Pecado e que viviam numa espécie de paraíso terrestre pleno de acções bondosas e ingénuas. Pré-anúncios do "Bom Selvagem" que mais tarde Rousseau teorizaria.

Ao contrário do que se passava no Novo Mundo a que se referia Barleus, a Índia não se situava nesse lugar das utopias eruditas tão em voga na Europa humanista difundida através de textos maiores como *Utopia* de Thomas More e *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdão, não por acaso, amigo íntimo de Dürer.

Assim, o que é a Virtude?

Etimologicamente, Virtude vem da palavra grega ἀρετή (*aretê)* que exprime o conceito clássico de excelência, no sentido em que se entende que cada coisa seja o que é. Ou seja, a Virtude, de ou em cada um, é a realização da sua própria essência; do cumprimento do seu propósito ou função; da capacidade de cada um viver no pleno desempenho do seu potencial.

Certamente que o conceito se modificou e evoluiu. Nesta primeira definição já se encontram os contributos de Platão e de Aristóteles, que sendo representantes de escolas do pensamento grego diferentes mantêm o conceito numa mesma esfera de cidadania dentro da polis. Grosso modo, poder-se-ia dizer que a Virtude era a força, o poder para.

A grande alteração dar-se-á com o pensamento cristão. Herdando o conceito latino de *virtus*, mais próximo da noção de "força viril", os doutores da Igreja vão paulatinamente associar o conceito de Virtude à ideia moral do Bem, substituindo-lhe, ao mesmo tempo, o significado etimológico de "capacidade" por "hábito". Assim, a Virtude torna-se numa qualidade moral. O seu oposto é o Vício.

A Virtude passa então a ser um hábito que dispõe a potência humana para a prática do Bem. Rapidamente se definem duas ordens de moralidade às quais correspondem duas espécies de virtude: naturais, ou seja, que procedem da razão humana (a prudência, a justiça, a fortaleza e a temperança) e sobrenaturais (a fé, a esperança e a caridade), que seriam dadas ao ser humano directamente por Deus, nesse incarnadas por acção da Graça.

Pelo que via e lia, parecia a Barleus que a Sul do Equador se vivia mais próximo do Vício que da Virtude e entre os primeiros incluía-se a muito evidente luxúria, provocada pelo corpo não coberto.

Quando os Portugueses chegaram à Índia a Virtude sob a qual viviam era substancialmente a mesma que aquela a que acabámos de nos referir. Todavia, depois de 1498 muito mudara na Europa: Lutero fixara as suas teses na igreja do castelo de Wittenberg e o papado reagira declarando-o herege e reunindo para o mais longo concílio da história da Igreja – durou entre

1545 e 1563 – na cidade de Trento. Para além das questões religiosas e eclesiásticas, este concílio teve uma influência notável na Europa, doravante católica, no que à arte e cultura dizia respeito. Criou-se o *Index*, a Lista de Livros Proibidos, que vigorou até 1966, e definiram-se os parâmetros formais e doutrinários da arte sob a égide do papado e das missões.

Os temas artísticos e a forma de representação dos mesmos passavam a ser motivo de escrutínio pela Igreja e o seu tribunal religioso tinha força de lei e de morte.

O humanismo dava lugar a uma nova realidade.

E é, também, de humanismo que se fala quando se olha para a gravura de 1504. Humanismo na sua vertente literária e artística, fundamentado numa recuperação dos valores clássicos aqui presentes e visíveis na consciente aplicação, pela primeira vez, de um conjunto de regras da proporção na representação do corpo humano, que conferem às personagens de Dürer uma rigidez na pose, uma maior monumentalidade, uma qualidade escultórica baseadas nas ideias italianas que adquiriu nas suas viagens e contraditória, inclusive, com a sua concepção de arte "natural".

É a extraordinária mestria técnica do artista, que o leva a ensaiar impressões antes de dar por concluída a matriz e a utilizar um finíssimo pontilhado na modelação das carnações e uma tão grande variedade de texturas[5], que impede o total desconforto daquelas figuras em tão prolixo cenário. O episódio bíblico é aqui um mero pretexto para a representação do nu, o primeiro em muitos séculos de arte no norte da Europa. Estava-se em 1504 e o novo século apresentava uma aurora de descoberta, de discussão e infinita capacidade humana para o conhecimento. Em pouco tempo tudo mudaria.

Adão e Eva, a sua existência e as suas opções, foram motivo de discussão no Concílio de Trento que lhes dedicou toda a 5.ª sessão, celebrada em 17 de Junho de 1546. Adão, Eva e o pecado original tornavam-se dogma. Negá-los, a Adão e Eva, era negar o princípio do pecado original e o fundamento da ideia de uma origem da Humanidade num só pai e numa só mãe que, tendo pecado, não tinha outro meio de salvação que não através dos sacramentos da Igreja, nomeadamente, o baptismo.

Adão e Eva tinham sempre sido representados nus e a nudez, deles ou de outros, havia sido alvo de uma maior ou menor condenação ao longo dos séculos. O problema do nu era o da ténue linha que separava a representação de uma "ideia" – e entre estas incluem-se composições tão fundamentais e variadas na arte ocidental quanto o *pathos* (dentro do qual a representação da crucifixação e morte de Cristo é tema maior), o êxtase ou a energia – da sensualidade. O corpo, e particularmente o corpo feminino nu, oscilara sempre entre a personificação da humildade e da vergonha e a representação da provocação erótica.

Embora não tenha sido alvo de definitiva proibição, o corpo nu na Europa tendeu a tornar-se veículo para a representação de temas mitológicos e de santos, muitas vezes sujeitos aos piores martírios, e por isso salvaguardados por uma aura de piedade. Quanto a estes últimos, não foram poucas as objecções levantadas; muitos argumentavam que a nudez não era conveniente para a representação de Cristo e dos seus santos.

Foi, por exemplo, o argumento que Paolo Veronese esgrimiu quando se encontrava perante o tribunal da Inquisição respondendo pelas suas escolhas formais na tela *Bodas de Canaã*, pintada em 1563. O pintor veronês tinha chamado a atenção do Santo Ofício por ter incluído no seu quadro pessoas embriagadas e de nação alemã, isto é, protestantes. Já na presença dos inquisidores, teria argumentado sobre a liberdade conferida aos artistas no momento da criação, referindo o exemplo de Miguel Ângelo e da nudez das figuras representadas na Capela Sistina.

A resposta do inquisidor-mor foi lapidar: "Não sabeis que nestas figuras de Miguel Ângelo não existe nada que não seja espiritual?"[6]

Todavia, como sabemos, alguma da nudez dos frescos da Capela Sistina viria a ser coberta. E a Sul do Equador o corpo mais do que exposto era festejado.

O sul do Índico, no que dizia respeito à teia dispersa, imensa e costeira que formava o Estado da Índia, obedecia na religião, distante embora, também a Roma. É sabido que, não só política e administrativamente, as cidades e fortalezas, os entrepostos comerciais e os próprios agentes que viviam sob tutela da coroa portuguesa, não se comportavam disciplinadamente como súbditos do rei de Portugal ou obedeciam cegamente à moral do herdeiro de Pedro. A fixação na Índia sempre fora discutida e muitas vezes contrariada, a extensão do império levava ao distanciamento em relação a Lisboa, a política e o comércio regionais conduziam a tomadas de decisões alheias à vontade real, o isolamento das populações possibilitava a criação de sociedades feitas à imagem das europeias mas nunca verdadeiramente

[5] Strauss, Walter L. (ed.). 1973. *The Complete Engraving, Etchings and Drawings of Albretch Dürer*. 2.ª ed. New York. Dover Publications, Inc., 86.

[6] Clark, Kenneth. 1985. *The Nude*. 3.ª ed. London. Penguim Books, 23.

europeias. A história, a cultura, a geografia impunham-se com a força do quotidiano e são conhecidas as inúmeras queixas reportadas a Lisboa e a Roma devidas aos incumprimentos, à licenciosidade e à permissividade, bem como as continuas admoestações públicas e leis que eram produzidas no intuito de morigerar uma sociedade que tinha tendências tão "viciosas".

Na arte foi também imposto um canôn, pelo menos para a arte de encomenda, a que no início desta comunicação aludi. Esse modelo pedagógico e catequético que saiu de Trento não impediu o hibridismo e a qualidade estética das peças. Mas os temas religiosos tratados, que as gravuras de novo trazem, passam a reflectir as preocupações ecuménicas e missionárias da Igreja. Exemplo maior desta realidade é a primazia inicialmente dada à Companhia de Jesus (fundada em 1540, escassos 5 anos antes do início do Concílio de Trento, e chegada à Índia logo em 1542) na missionação da Ásia e a importância que as prédicas e a arte patrocinadas por este ordem (na qual se incluem a produção e o uso de gravuras) tiveram.

Mas a gravura que me traz aqui é bem anterior e certamente que não fora levada para o Índico pelos Jesuítas. A gravura chegara bem antes, provavelmente com os primeiros barcos, levada por homens cultos e eruditos, os mesmos que terão levado outra gravura de Dürer, *O tocador de gaita-de-foles* que vemos citada no chamado cofre Robinson datado de cerca de 1540[7].

Os contactos dos Portugueses com o Ceilão começaram muito cedo. O roteiro de 1499, que relata a primeira viagem de Vasco da Gama, contém informações sobre a ilha; é provável que a armada de 1501 capitaneada por João da Nova tenha tocado os seus portos; o mapa dito de Cantino[8], de 1502, mostra uma mais rigorosa representação cartográfica da ilha. Ainda que com data imprecisa, as trocas comerciais directas terão começado por volta de 1512[9], mas a construção de uma fortaleza em Colombo só se concretizou em 1518, e esta foi cercada em 1521 e abandonada em 1524, precisamente por razões comerciais, para não afrontar os mercadores muçulmanos que exerciam uma verdadeira hegemonia na zona, e assim diminuir os atritos com os Portugueses.

O marfim[10] e a mestria da casta de escultores cingaleses eram conhecidos desde há muito por todo o Índico e Mar da China. É, por isso, natural que os primeiros Portugueses que se deslocaram à ilha soubessem da produção ebúrnea local. É provável, também, que mesmo começando por adquirir objectos locais tenham rapidamente, e tal como aconteceria poucos anos mais tarde com a porcelana chinesa, começado rapidamente a fazer encomenda directa. Aliás, a existência de precoces tipologias europeias na produção ebúrnea do Ceilão assim o atesta. Os móveis de tipo europeu não eram utilizados pelos locais que destinavam o marfim à produção de pentes, caixas e alfaias para o culto budista.

Quando os Portugueses chegaram ao actual Sri Lanka, a ilha encontrava-se dividida em três grandes reinos: Kotte, Kandy, "o reino das montanhas" e Jaffna, a norte, na altura sob administração política e cultural do reino hindu de Vijayanagar. Indianizada desde há muito, vivia entre momentos de plena independência e de vagas de invasões provenientes do Sul da Índia, nomeadamente, as originárias do actual estado do Tamil Nadu, com particular destaque para a que ocorreu no séculos século IX e X, encabeçada pelos Cholas.

O domínio dos Cholas, que no Ceilão durou pouco mais de um século, manteve reminiscências na Índia e foram estas culturas que os Portugueses encontraram já no século XVI. À costa oriental do Índico que banha o estado do Tamil Nadu chamaram Chora-Mandel, o Coromandel das fontes e da historiografia portuguesa.

O Sri Lanka passara já por inúmeras invasões indianas, pela introdução do budismo, pela expansão e decadência comercial. O comércio das matérias-primas da ilha, que já havia sido fonte de rendimento poderosa para algumas dinastias cingalesas, estava praticamente perdido para os mercadores árabes (que comandavam o comércio inter-regional no Índico) e para

[7] Ver Silva, Nuno Vassallo e. 2001. "81. Cofre". *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*. Coordenação científica de Helmut Trnek e Nuno Vassallo e Silva. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 195-6.

[8] Conservado na Biblioteca Estense em Modena.

[9] Quando António Real aconselha o rei D. Manuel a interessar-se por este comércio. Para a história do Sri Lanka e das relações entre Ceilão e Portugal ver o resumo de Flores, Jorge Manuel. 1994. Ceilão. *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*. Direcção de Luís de Albuquerque. Lisboa. Caminho. Vol. 1, 226-32. Para uma leitura mais desenvolvida ver, Flores, Jorge Manuel. 2001. *Hum curto historia de Ceylan. Quinhentos anos de relações entre Portugal e o Sri Lanka*. Lisboa. Fundação Oriente.

[10] Sobre o marfim do e no Sri Lanka ver o importante e inovador artigo de Chaiklin, Martha. 2009. "Ivory in Early Modern Ceylon: A case study in what documents don't reveal". *International Journal of Asian Studies* 6 (1), 37-63. Annemarie Jordan está a co-comissariar uma exposição sobre marfins cingaleses, "Ivories of Ceylon: Luxury Goods in the Renaissance" no Museu Rietberg em Zurique prevista para o Outono deste ano, e que trará certamente novidades.

os reinos indianos do Gujarate e dos Mappilla no Malabar (que dominavam as rotas mercantis locais). Assim, os outrora poderosos portos do sudeste da ilha e, particularmente, o de Colombo (que servia a cidade de Kotte, situada a cerca de 8 km do mar, e desde 1415 capital do reino) trocavam agora quase e só canela, produto cujo monopólio comercial se mantinha na coroa sinhala.

Os Portugueses procuraram cimentar alianças, obviamente, com o rei de Kotte que era, devido à sua proeminência, conhecido pelos viajantes ocidentais como "rei do Ceilão". Razões de política interna consolidaram essa vontade que atingiu o seu auge no reinado de Dharmapala (1551 – 1597), que se converteu ao Cristianismo.

Ao longo das décadas de 50 e 60 do século XVI, o reino de Kotte e as suas oficinas foram produzindo um número considerável de cofres de exemplar qualidade estética e formal que foram utilizados por ambas as cortes como presentes diplomáticos: da corte de Kotte para a de Lisboa; da corte de Lisboa para outras cortes europeias.

Todavia, esse tipo de produção terá decaído. A partir do início do século XVII as tipologias diversificam-se e surgem, por exemplo, os contadores. O marfim deixa de ser o material nobre no fabrico e os contadores passam a ser, maioritariamente, executados em madeira revestida, ou não, a placas de marfim.

Quais as razões que poderão explicar a decadência da produção de cofres e o aparecimento de outras tipologias?

Ainda que este campo careça de estudos, estou em crer que o momentâneo desmembramento e perda de influência do reino de Kotte, e o consequente aparecimento de novas realidades políticas na ilha, bem como a aproximação ao reino de Kandy poderão contribuir para a justificação.

Em 1521 ocorrera uma cisão em Kotte. Desta surgira o reino de Sitawaka, que se apoiou no poder naval e militar do samorim de Calecute, e que assistiu a um impressionante crescimento territorial e aumento da autoridade política em zonas anteriormente submetidas a Kotte. O alargamento das fronteiras a sul deste novo reino implicou a certa altura a tomada de Kotte, datada de 1565, o que, além de ter restringido a autoridade portuguesa à área do porto de Colombo, poderá ter contribuído para a falência ou reorganização de algumas das castas que se dedicavam à manufactura de móveis e espécimes votivos quer para a corte sinhala quer para a encomenda portuguesa.

A oposição do reino de Sitawaka a Portugal, manteve-se cerrada e em 1587-8 deu-se o cerco a Colombo cujo desfecho, garantindo a vitória portuguesa e o regresso a uma hegemonia política de Kotte pelos anos 90 neste ocaso do século XVI, levou também a uma nova forma de actuação da Coroa na ilha. A partir de então, a ingerência portuguesa directa nos assuntos do Ceilão passou a ser uma constante – devido às questões internas a que aludimos, mas também a uma paulatina alteração do modelo de império, que tendia à territorialização, face ao declínio já notório do poder naval – até à conquista definitiva pelos Holandeses, entre 1638 e 1658, de todos as posições portuguesas na ilha.

Pelo que atrás fica sucintamente exposto, poderemos fazer coincidir a produção dos afamados cofres cingaleses – nos quais a mestria técnica é evidente, a utilização nobre e profusa do marfim é inegável, a citação quer de fontes eruditas da cultura visual europeia (através do uso de gravuras), quer das formas artísticas locais é uma constante; cofres, nos quais a qualidade estética deste produto híbrido é bem clara, colocando-os a par de outras obras maiores das artes decorativas – com os anos de nascimento e apogeu das relações políticas e comerciais entre Portugal e o reino de Kotte.

Mas a manufactura deste tipo específico de cofre tem uma vida curta e se é verdade que a produção de figuras de vulto, de maiores ou menores dimensões, e de placas votivas em marfim se manteve e até proliferou no Ceilão, os móveis parecem ter sofrido de alguma falta de criatividade e até qualidade no ofício.

Sabemos que a partir de certa altura, provavelmente devido à pressão da encomenda, e quiçá, também, devido à diminuição do número de elefantes no Ceilão que poderá ter contribuído para a rarefacção da matéria-prima (se não em quantidade pelo menos em qualidade), as oficinas organizaram o trabalho de forma a dividir tarefas e a produzir em cadeia determinadas formas e modelos decorativos.

Não é por acaso, certamente, que são conhecidos vários exemplares que reproduzem os mesmos protótipos, também eles inspirados em gravuras europeias.

Repare-se como diferentes oficinas ou diferentes épocas interpretam o mesmo tema. Repare-se, por exemplo, nos Presépios[11], como as formas locais – nos olhos da Virgem, de S. José e dos anjos, nas representação das personagens que carregam a manjedoura do Menino – se conjugam na composição ou como a técnica se manifesta no esplendoroso cair do manto da Virgem, nos pormenores decorativos, no talhe delicado da matéria.

[11] Do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (625 Esc.) e do Museu de Arte Sacra e Arqueológica do Seminário Maior, Porto.

Entre os temas mais conhecidos e reproduzidos encontra-se o dos contadores com *Adão e Eva*. Conhecem-se cerca de uma dezena, espalhados por colecções portuguesas e estrangeiras. Todos eles tardios, já do século XVII.

A questão do tema volta a colocar-se com alguma acuidade. Quem faria por esta altura encomendas de móveis para uso quotidiano, transportáveis, sujeitos à apreciação das alfândegas e dos agentes da lei e da religião com representações de Adão e Eva? Por que razão não há exemplares com datações mais recuadas citando as gravuras alemãs? Terão sido destruídos? A encomenda deste tipo de móveis em particular – de pequenas dimensões, com utilização escassa de materiais nobres, revelando alguma falta de criatividade e de técnica – teria deixado de ser exigente e informada? Limitar-se-ia, por isso, a ser o resultado da reprodução dos protótipos que existiam nas oficinas, fabricando objectos relativamente baratos e facilmente vendáveis?

O assunto é complexo: serão apenas as razões políticas – atrás aludidas – e económicas internas – repare-se no desaparecimento das jóias e na tendência para a utilização de ligas ou metais menos nobres – que poderão justificar esta alteração de paradigma de encomenda? Ou estaremos a tratar de objectos elaborados por diferentes escolas (e castas) e em diferentes zonas geográficas de realização escultórica e/ou de talhe do marfim? E quais eram, a partir do final da década de 30 do século XVII, os agentes que serviam de intermediários com os portos e as indústrias manufactureiras locais, os Portugueses ou os Holandeses?

Todas estas são questões para as quais não tenho resposta mas que merecem, sem dúvida, uma atenção e análise cuidada.

Por agora, voltemos às gravuras e ao modo como foram apreendidas no Índico.

As gravuras levadas pelos europeus nos primeiros contactos com o Ceilão tiveram uma vida longa. Guardadas com desvelo e cuidado foram abundantemente cravadas na matéria dura e alva da presa do elefante. Poderemos perguntar-nos até que ponto não terão as mesmas sido replicadas pelos artífices, que para além de escultores eram muitas vezes também pintores e miniaturistas, como maneira de manter um referente europeu que respondia às demandas da encomenda, mas cujo original formal do protótipo se perdia pela ausência de réplica do modelo impresso, mantendo apenas a citação da cópia e ela, citação, acrescentada de outra realidade, a local, como adiante veremos.

A atestar esta hipótese, veja-se como os animais que surgem figurados nas placas não correspondem àqueles desenhados nas gravuras alemãs[12]. A razão de ser deste aparente pormenor encontra-se, certamente, na natureza híbrida dos objectos produzidos na área de influência do Estado da Índia mas não é auto-justificativo. Não no contexto da encomenda pós-tridentina que conhecia os contornos de uma arte propagandística na qual o corpo se escondia[13], se continha emocionalmente e se remetia para os limites do desprendimento extático.

É provável que a gravura de 1504 não tenha sido a inspiração directa destas placas cingalesas (o desenho é demasiado italianizante e escultórico) e ainda que não tenhamos a certeza de qual a imagem (gravura ou outra) que serviu de original para a produção destes móveis, a influência dureriana estaria presente pela mão dos seus discípulos.

É nos pormenores das imagens de Hans Baldung Grien e da xilogravura de Dürer (1510-1) que se encontram as similitudes com as placas: a pose de Adão (na gravura de 1504 inspirada no Apolo de Belvedere, cuja cópia em mármore romano clássico do original em bronze grego fora recuperada no século XV) é aqui mais branda; a macieira carregada de frutos e muito marcada na composição; a dimensão e presença da serpente

[12] Ver nota 3.

[13] Vejam-se, por exemplo, as palavras de frei Gaspar de Amorim (c. 1576-1646), formado em Filosofia e Teologia e que partiu para a Índia em 1610. Foi prior do convento dos Agostinhos em Goa e em Cochim, Vigário Geral da mesma Congregação, deputado da Inquisição (10.10.1644), fundador do seminário de S. Guilherme e juiz das Ordens Militares na segunda instância. Morreu em Goa em 7 de Agosto de 1646. Ver Machado, Diogo Barbosa. 1965 [1747]. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até ao tempo prezente.* Coimbra. Atlântida Editora. Vol. II, 305 [fac-símile da edição em Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1747]), que escreveu o sermão fúnebre lido em Cochim no ano de 1618 por ocasião das cerimónias celebradas na sequência da morte de D. frei Aleixo de Meneses (em Madrid no ano de 1617), antigo, e celebrado por esta altura, arcebispo-primaz e governador (1607-9) do Estado da Índia: "O ficar hum homem nú he effeito do peccado: tanto q̃ Adam, & Eua peccarão logo *cognouerunt se esse nudos*. Pois aquelle Ecclesiastico [D. frei Aleixo] que elle via nù & despido por algũa falta, ou peccado, castigaua a culpa, & cobria a nudez desse peccado". Ver Amorim, Frei Gaspar de. 1620. *Sermam funeral em as exequias do Illustrissimo e Reverendíssimo senhor dom Fr. Aleixo de Meneses Arcebispo de Goa, Primas & Governador da Índia: depois Arcebispo & senhor de Braga, Primas de Espanha, Visorey de Portugal, & ultimamente Capellaõ mor de sua Magestade, & Presidente de deu supremo cõselho em Madrid*. Em Lisboa. Em casa de Pedro Craesbeeck, 11 v.º.

que se enrola no tronco; os animais que preenchem o campo inferior das placas.

Mas se olharmos atentamente para os exemplares identificados, encontramos, mais que similitude, a reprodução exacta do modelo reproduzido em terras indianas: a mesma árvore – cuja copa, frutos, ramos e tronco são iguais, até o inusitado arbusto (mais motivo decorativo que outra coisa) colocado na base do tronco se encontra presente –; a mesma posição e gestualidade de Adão (com uma desconcertante iconografia na mão direita, quase como se Adão fosse dar a bênção. Esta constatação, completamente ausente de qualquer das gravuras e xilogravuras europeias que citei, leva-nos para uma outra esfera de significado e capacidade de síntese na interpretação das imagens levadas para a Índia) e Eva; a mesma importância, dimensão e forma que é dada à serpente; a mesma maneira como Adão e Eva vêm os seus corpos sumariamente cobertos e, por fim, os mesmos pássaros que no topo e nos lados da copa se encontram repetidos em algumas das peças.

O que varia nestas placas são questões técnicas, os animais que são representados e a parafrenália decorativa que os acompanha.

Assim, encontramos uma fauna que nada tem do exotismo da fauna europeia. Nestes contadores, encontramos elefantes (muito bem desenhados), chitas, gamos, cavalos e leões, e até peixes se misturam nesta terra-mar, "agitando" não só o oceano mas todas as convenções cristãs de organização do mundo e dos elementos.

É um mundo que nada deve à Europa e, acima de tudo, que desconhece esse continente longínquo, as suas gentes, flora, fauna e decoração. As castas manufactureiras destes móveis para exportação talham no marfim os animais que conhecem, que são difundidos pela cultura indiana que os vai ciclicamente invadindo mas, sobretudo, culturizando. E se as gravuras alemãs chegadas em barcos portugueses, ou de outras nações[14], aos portos cingaleses foram a razão inicial da comunicação apresentada na Fundação Ricardo Espírito Santo em Novembro de 2009, não podemos esquecer que era também a partir dos cais dos reinos do Ceilão que se espalhavam as formas vindas da Índia mogol e, nomeadamente, a profusa e imbricada decoração de arabescos tão variada e graciosamente trabalhada pelos artistas da corte islâmica do mais poderoso reino indiano.

(Abril 2010)

[14] Embora os registos documentais de cargas de navios do século XVI e início do século XVII que aportavam à Ásia sejam escassos, sabe-se que as gravuras constavam entre os seus mais variados itens. Por exemplo, há notícia de um navio holandês que em 1596 levava nos seus porões a caminho da Ásia um conjunto de mais de 150 imagens diferentes feitas a partir de trabalhos de gravadores holandeses que incluíam Hendrick Goltzius, Jacques de Gheyn II, Hans Collaert, Abraham de Bruyn e Carel van Mander. Ver Braat, J.; Kok, J. P. Filedt; Graaff, J. H. Hofenk de, e Poldervaart, P. 1980. "Restauratie, conservatie en onderzoek van de op Nova Zembla gevonden zestiende-eeuwse prenten". *Bulletin van het Rijksmuseum*. Vol. 28, 43 citado por Sheila R. Canby, "Europe in India. Paintings, Drawings and Ivories from the British Museum from the *Eastern Art Report* print edition, Volume IV No 3" em: http://www.eapgroup.co.uk/articles/ear45_canbys1.htm.

MÓNICA REIS
Técnica de Património Cultural
Doutoranda em História da Arte Moderna pela Universidade do Algarve
Investigadora de Arte Indo-Portuguesa

O Retábulo Indo-Português e a miscigenação iconográfica

Sinopse

O retábulo Indo-Português das regiões da antiga Província do Norte e dos territórios de Goa é ainda para a história da arte um objecto que encerra em si muitos segredos, simplesmente porque o seu estudo não foi estabelecido e aprofundado, de forma a se determinarem os intercâmbios culturais na génese da sua execução artística. Num território onde cultos e deidades, altares e templos despontam entre as mais variadas e espectaculares formas de representação, a iconografia religiosa cristã enfrentaria um desafio que perpassava a própria lei de Roma.

No panorama de iliteracia católica, a arte religiosa surge como catalisador da fé mostrando nas imagens os benefícios da conversão sendo o retábulo o seu veículo principal. O retábulo é nesta perspectiva o representante da fé pela arte, o *livro* em imagens. As várias realidades aqui enunciadas conjecturaram a espectacularidade na representação: na fauna, animais fantásticos em substituição dos animais bíblicos, na flora, uso predominante da flora local e em geral transmutações que só são entendíveis tendo em conta a historicidade religiosa dos povos que se queriam cristianizados.

O trabalho de investigação inserido no programa para doutoramento[1], bem como o trabalho anterior que conduziu ao grau de licenciatura[2], tem vindo a desvendar esses *segredos* e a mostrar as relações artísticas entre artistas do reino e artistas locais.

[1] *De Portugal para a Índia: o percurso da arte retabular nos territórios da antiga Província do Norte em Goa* – programa de trabalhos conducentes ao grau de doutor pela Universidade do Algarve inserido no CHAIA – Évora.

[2] *O Retábulo da Companhia de Jesus – Damão e Diu*, Gambelas, 2007.

Introdução

A presença portuguesa na Índia a partir do século XVI deu continuidade ao processo de intercâmbios que havia sido iniciado há mais de 2000 anos: os intercâmbios artísticos iniciados com as invasões indo-europeias, perpetuados pela influência da arte de povos tão distintos como os mesopotâmios, persas e helénicos e com crenças tão dispares como o hinduísmo, budismo e islamismo. Esta característica não é singular à arte, manifestando-se em diversos planos, porém, é a arte que mais intensamente demonstra a característica a que se convenciona chamar de miscigenação. Em 1498 inicia-se um novo ciclo. A arte a bordo das naus portuguesas vem carregada de intenções de fé e missionação dissimulando as intenções comerciais de D. Manuel. Na chegada dos portugueses a Goa revela-se a matriz artística do povo de crença hindu com uma forte presença islamizada. Ao longo do Zuari e do Mandovi são visíveis as manifestações artísticas da religião local – mandirs e mesquitas – que povoam o imaginário dos portugueses julgando-se estar finalmente perante a arte dos cristãos perdidos.

É sobretudo pela fé, e na fé, que a arte se propaga e aquando no início podemos ver manifestações canónicas, depressa se dá lugar a manifestações híbridas de carácter singular e de elevado valor artístico. Convém salientar que a importação de novos valores artísticos, a partir do século XVI, dá-se maioritariamente a partir de Portugal: a detenção da exclusividade das redes marítimas comerciais, como forma de garantia para o sucesso económico da coroa, truncava as hipóteses de entrada externa de valores, de bens, de influências. Não obstante, os religiosos de várias ordens de toda a Europa, deslocavam-se a Portugal para embarcar para o Oriente levando consigo a palavra, a fé e a arte. É desta forma que, os valores artísticos europeus vão sendo introduzidos na Índia, com prolongados hiatos justificados pela distância de viagem e que, uma vez instalados, come-

çam a sofrer as influências artísticas de um povo prolixamente iconográfico, numa adaptação que se considera genial.

1. Miscigenação artística: fenómeno global a todas as artes

De entre os vários fenómenos de miscigenação verificados na arte, o que tem sido mais estudado, a par do estudo dos objectos religiosos e outros de carácter decorativo, é sem dúvida a arquitectura. Como projecto de vários investigadores, o estudo da arquitectura indo-portuguesa permite efectuar a conexão de diversos valores artísticos. Outros estudos, nomeadamente sobre as colchas indo-portuguesas, aprofundam o estudo do detalhe, permitindo o desvelar de algumas interpretações e sugestões iconográficas que podem em primeira abordagem servir de plataforma para o estudo em epígrafe. Na Talha, os estudos iniciaram-se na década de 50 do século passado com Mário Tavares Chicó e Carlos de Azevedo trazendo para o conhecimento uma forma de arte que traduz na perfeição o espírito missionário do Oriente. Desde então, pouco se tem focado acerca da retabulística, que tanto tem para dizer.

De entre os vários estudos efectuados na arte Indo-Portuguesa, o enfoque na análise iconográfica tem sido ensaiado e adiantado por alguns autores; de entre as diversas dificuldades para alcançar um estudo sério de rigor científico, estão decerto as bases culturais. Para que se compreendam as opções artísticas é necessário ter em conta as variantes religioso-culturais inerentes na índia. Se isto é verdade, na retabulística é fundamental. De outra forma passam ao lado as significações e as intenções geniais criadas por artistas tão acostumados com a arte do entalhe que até então entalhavam *Trimurtis* e *Krishnas* para passarem a entalhar Santíssimas Trindades e Jesus Cristo. A análise iconográfica baseada nas informações adquiridas através das fontes literárias, não assegura uma interpretação sem qualquer dúvida do tema que se investiga porque no final está-se a lidar com a variante da vontade humana que não se regista em palavras. Por isso, tomar como certo uma interpretação iconográfica pode levar-nos em erro e fechar-nos o juízo a novas possibilidades, e é desta forma que algumas das interpretações que trago, são interpretações abertas, com base e rigor que equivale ao estado actual da investigação.

2. Caracterização

São vários os elementos que apontam para uma realidade iconográfica e arquitectónica particular e que testemunham a contemporaneidade indostânica. Esses elementos serão agora tratados individualmente demonstrando os paralelos artístico-culturais.

a. Apontamentos arquitectónicos típicos do território indostânico

O retábulo Proto-Barroco português do século XVII serve de matriz para o retábulo Indo-português que, de forma gradual, se estabelece nos centros religiosos dirigidos pelas ordens religiosas. O *risco* é importado, os artistas são importados, e desta forma permanece um modelo canonizado, de forma intermitente, até finais do século XVII. À medida que os artífices locais vão sendo introduzidos no processo artístico, o modelo clássico do retábulo começa a sofrer alterações que singularizam cada exemplar executado. Ao nível arquitectónico, e para os retábulos datados para a 1ª metade do Século XVIII, alguns elementos destacam-se particularmente, como é o caso das banquetas, entablamentos e dosséis.

De proporções atípicas que destacam a solução do restante conjunto retabular, as banquetas denunciam uma influência arquitectónica local. No panorama nacional, a banqueta executa-se de forma contida e geralmente num só registo ao passo que no retábulo indo-português, a banqueta tem geralmente mais que um registo e as proporções são ampliadas.

É no entanto nos áticos que surgem as maiores espectacularidades. Os retábulos do território indostânico são rematados por grandes composições flabeliformes, lembrando os pórticos de palácios e templos da Índia, numa evocação artística que remonta à civilização cretense, simbolizando o sol e a imortalidade, e que é também usado como símbolo de Bodhisattva no budismo como símbolo de renúncia à vida mundana. Também na religião cristã este elemento é símbolo da imortalidade, bem como um símbolo solar e a representação da cauda aberta é uma alusão ao céu estrelado[3].

b. Exemplares únicos e erudição

[3] Chevalier, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 725.

Mónica Reis

Os exemplares únicos que foram até ao momento identificados no território indostânico são o espelho da circulação das ideias. Damão e Diu ficam de um modo geral presos às soluções canónicas mas em Goa proliferam os exemplares únicos carregando novos e velhos simbolismos e novas formas arquitectónicas. É o exemplo do retábulo de Nossa Senhora das Virtudes localizado no corpo da Catedral Santa Catarina[4], lado do Evangelho. Este retábulo é o único para o território goês com esta temática. É um retábulo de um corpo e um só tramo cujo painel central é de madeira esculpida que inclui uma variante da Árvore de Jessé – um tema profético da origem davídica do messias, introduzido na iconografia religiosa cristã a partir das iluminuras do século XI e amplamente divulgado nas artes decorativas a partir do século XII, que seria, entretanto, abandonado definitivamente a partir do século XVIII[5]. Neste retábulo em particular, a árvore nasce a partir de um jarrão com Nossa Senhora ao centro, envolta em uma grande medalha[6]. Rodeando-a estão outros sete medalhões com figuras que pelos seus atributos simbolizam as três virtudes cardeais: fé, esperança e caridade, e as quatro virtudes teologais: justiça, prudência, fortaleza e temperança. Uma leitura cristã do conjunto dita que é uma variante da árvore de Jessé mesclada com um tipo de representação vegetalista, possivelmente uma albarrada. Uma leitura hindu indica a árvore da vida saindo do vaso da fecundidade. Os dois símbolos – árvore e jarros – são representações antigas, muito vulgares na índia, mas que se verificam também na arte bizantina. O seu mais antigo antecedente por nós conhecido está numa composição mesopotâmica (uma árvore saindo do vaso entre dois jorros de água onde se vêm peixes) com o significado primitivo de criação e fecundidade[7]. Esta representação acaba por mutar e substituir os peixes por outros animais não marinhos, sobretudo no espaço do Oriente, tanto no seu conjunto, como em motivos simples de árvores. Na Índia, a penetração deste símbolo terá sido feita primeiramente pelos persas, e reforçada posteriormente pela contribuição muçulmana até se vulgarizar[8]. No budismo tem grande significação tendo em conta que terá sido sob uma árvore que Siddartha meditou e foi *iluminado*. Nos retábulos de Damão, entretanto, a representação de albarradas é canónica e não denota influências locais.

Mais a sul, em Goa Velha na Capela de Santo António[9], surge-nos um retábulo da segunda metade do século XVIII de influências bracarenses, muito semelhante aos que surgem em espaço português como é o caso do retábulo de Nossa Senhora do Carmo na Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Vila Real[10]. Também digno de menção é o caso dos retábulos das capelas-mores da Igreja dos Reis Magos em Verem[11] e da Igreja de Santo Aleixo em Calangute[12]. São exemplares do Barroco e Tardo-Barroco respectivamente, na tipologia de um corpo e um só tramo, que apresentam ao centro um trono de degraus móvel assente sobre carris que permite a sua abertura pelo meio para dar lugar ao vislumbre do enorme camarim que apresenta um sacrário monumental suportado por figuras de vulto.

Como exemplo do Revivalismo surge-nos na Igreja da Santíssima Trindade de Nagoa[13] um retábulo curioso que se apresenta na tipologia de um corpo e um só tramo. Neste retábulo, o embasamento, corpo, entablamento e ático são um só, na medida em que se apresentam na forma de um enorme painel de baixo-relevo com motivos vegetalistas. A quebrar a composição encontra-se a abertura para a tribuna com a colocação de um trono de degraus e uma abertura no ático para a colocação de um painel de madeira de baixo revelo, dourado e policromado, representando Pai, Filho e Espírito Santo, ladeado de serafins, provavelmente do século XVIII.

Um elemento de grande erudição pode ser encontrado na Igreja de São Mateus em Azossim[14] - um sacrário de grandes dimensões – que esconde, literalmente, atrás de portas entalhadas, um núcleo em madeira, giratório, com pintura de cenas da vida de Cristo: natividade, ofertas, última ceia, crucificação, ressurreição. A execução artística desta pintura denota grande erudição e conhecimento dos temas europeus que circulavam na gravura europeia e que serviram de base a tantas outras pinturas e mesmo entalhes. Esta obra pode ter sido executada

[4] Catedral de Santa Catarina, Velha Cidade, Tiswadi – Goa.

[5] Gonçalves, "A Arvore de Jessé na Arte Portuguesa," 216.

[6] Ver figura 1.

[7] Ver Figura 3.

[8] Eliade, *Tratado de História das Religiões*, 234.

[9] Capela de Santo António de Lisboa, Santantonvaddo, Goa velha, Tiswadi – Goa. Ver Figura 2.

[10] Lameira, *O Retábulo das Misericórdias Portuguesas*, 146-7. Este é um estilo importado da Alemanha para território português e que corresponde artisticamente ao Rococó alemão.

[11] Igreja dos Reis Magos, Verem, Bardez – Goa.

[12] Igreja de Santo Aleixo, Calangute, Bardez – Goa. Ver figura 3.

[13] Igreja da Santíssima Trindade, Nagoa, Bardez – Goa.

[14] Igreja de São Mateus, Azossim, Bardez – Goa. Ver Figura 4.

por artistas do reino ou por artistas locais com acesso a estas gravuras. Até à data, não foi possível identificar a gravura/pintura que terá dado origem a esta execução artística mas o decorrer da investigação trará luz a esta dúvida. Apesar de este sacrário ser um exemplar único para o território de Goa (e mesmo de Damão e Diu), existe pelo menos um outro em território nacional na Igreja de Santa Maria de Setúbal[15].

c. Gramática decorativa: aproximação e afastamento do clássico.

É na gramática decorativa que surgem a maior parte dos elementos que denunciam a miscigenação artística que caracteriza e diferencia os retábulos indo-portugueses dos retábulos do reino. Os elementos figurativos são sem dúvida um dos aspectos onde mais paralelos se conseguem estabelecer entre o clássico e a miscigenação, o choque de várias culturas com expressão na arte. É frequente encontrar influências da arte Jaina nas figuras de vulto, com o seu rigor hierático, inexpressivo e frontalidade[16], assim como um tratamento das vestes muito particular à arte mogol, facto que pode ser observado nos retábulos damanenses como é o caso do Anjo Músico no retábulo do Senhor Crucificado[17]. Por outro lado, assistem-se também a representações que se aproximam das hindus produzidas após a invasão de Alexandre: mais prazenteiras e sentimentais como é exemplo as Nossas Senhoras que ganham formas próximas das divindades hindus ou até alguns dos seus atributos, com seus rostos redondos e ligeiramente achatados cujos olhos se apresentam amendoados[18].

Ainda no campo da figuração e com predominância a aparecer no espaço dos púlpitos mas também no coroamento de janelões das ousias[19], surgem seres míticos envoltos em folhagens, ou que da sua boca brotam vegetalismos, que muitas das vezes é impossível distinguir a um primeiro olhar, dada a dimensionalidade da representação. Este tipo de representações pode ser verificado na arte cristã de forma contida, sendo que a base é sempre humana e nunca fantástica. Na índia estas representações – a que se dá o nome de *«Kirtimukhas»* - surgem a partir de seres místicos ou selvagens, amplamente usados na escultórica hindu até ao século XIV como decoração escultural e que são simbolicamente interpretadas com a ideia de glória[20]. Por sua vez, quando associada à água – já com uma maior volumetria – este tipo de representação é *«Makara»* um ser marítimo. A água na mitologia hindu está ligada à criação, e sendo este um tema extremamente valioso, o *Makara* está dotado de carácter apotropaico. Na igreja de São Paulo em Diu, este elemento surge nas ilhargas do retábulo da epístola, como um elemento independente. Já na igreja de Nossa Senhora dos Remédios em Damão, no retábulo de Nossa Senhora com o Menino, o *Makara* surge expelindo uma flor de lótus, uma variante ao tema que se justifica pelo facto do lótus também emergir das águas[21].

Protagonizando uma interpretação muito particular de cariátides, encontra-se a representação de um anjo que pousa sobre um demónio nas ilhargas do ático dos retábulos colaterais da Igreja do Santo Espírito em Margão[22]. Este conjunto pretende enunciar o elemento arquitectónico da coluna mas o seu carácter funcional é relegado ao carácter decorativo. Está mais próximo da arte hindu que da arte helénica, facto que é sustentado pela expressividade facial e posição corporal.

Em Damão, no imoscapo das colunas do retábulo do Senhor Crucificado[23] por entre as folhagens de acantos, desenvolve-se uma figura fantástica – um misto de acanto que termina em animal com olhos frontais, nariz saliente e lábios cortados, que evoca a divindade hindu «*Hanuman*», símbolo da lealdade, devoção, fidelidade e do sacrifício[24]. Como conjunto, este tipo de solução é frequente nos retábulos do Século XVI mas sempre

[15] Ver Figura 5.

[16] Dias, *O Espaço do Índico*, 264.

[17] Igreja do Bom Jesus, Damão-Praça, Gujarate.

[18] Dias, *O Espaço do Índico*, 266. Ver imagem que se encontra disponível online no site http://www.flickr.com/photos/everytin-irie/2053542298/sizes/o/ Irie, "Jain Sculpture: Gwalior Fort."

[19] Como é o caso dos janelões da Ousia da Igreja de São Jerónimo em Mapusa, Bardez – Goa. Ver Figura 6.

[20] Um dos exemplos de Kirtimukhas pode ser observado no templo de Suvarnameru em Sonepur, Orissa. Ver figura 6.

[21] Ver artigo da autora, Reis, "A Arte Retabular da Companhia de Jesus em Damão: focando o Retábulo de Nossa Senhora com o Menino na sacristia da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios."

[22] Igreja do Espírito Santo, Margão, Salcete – Goa. Ver Figura 7.

[23] Capela do Recolhimento, Damão-Praça, Gujarate.

[24] Biedermann, *Dicionário ilustrado de símbolos*, 231-33. No mundo imagético cristão, o macaco é visto negativamente, seja como caricatura do ser humano, ou como animal simbólico para os vícios da vaidade (quando tem um espelho na mão), da cobiça e da lascívia. Macacos com correntes simbolizam o diabo subjugado.

associada a cabeças de serafins ou outro tipo de representações antropomórficas.

É na ornamentação que se observa com maior detalhe, a interpretação da gramática decorativa por parte dos artistas locais. Enquanto que nos centros produtivos europeus se ornamentavam retábulos com parras de uvas, acantos, romãs, entre outros, em Goa, Damão e Diu surgem interpretações que diferem da liturgia religiosa cristã, sendo "as folhas de acanto (…) as mais importantes, as que mais se generalizam, combinando-se [depois com ornamentos típicos da] (…) arte local[25]. Entre os elementos da arte local que o autor enuncia, surgem os cajus em substituição das uvas tendo em conta o uso que os locais lhe dão: tal como a uva, o caju produz um soro que permite obter uma bebida alcoólica. Para além deste paralelo com a uva, o caju é usado na cultura indiana como forma de obter curas para diversas maleitas podendo, por este facto, estar associado também a algum carácter apotropaico[26]. Na mesma linha de pensamento, o caju, tal como a uva, pretende simbolizar o corpo e sangue de Cristo. A romã, por sua vez, no âmbito do cristianismo, representa o sofrimento e ressurreição, no islamismo é o fruto da árvore do paraíso e no judaísmo o fruto proibido. Na antiga Grécia, entre as muitas atribuições possíveis, é atribuída ao culto das quatro estações no cativeiro de Perséfone. Mas neste enredo de simbologias associadas à romã que adianto como reflexão, é no hinduísmo que se encontram mais paralelos com o cristianismo: das suas deidades, é *Ganesha*, aquele que pode ser encontrado num fruto de muitas sementes (a romã) como símbolo daquele que encontrou a divindade em si mesmo, a melhor analogia que se pode efectivar com Cristo, corpo, sangue e ressurreição. No retábulo indo-português, tanto a romã como o caju, são incorporados na representação artística retabular.

As flores de lótus surgem praticamente em todos os retábulos do território indostânico, símbolo da purificação, compaixão e conhecimento. Não existe um espaço definido para a representação deste elemento floral podendo aparecer de uma forma mais pura, estilizada ou mesmo geometrizada. A representação de palmetas[27] nos espaços do entablamento e como motivo de emolduramento de nichos, tribuna e camarins surge repetidamente, aludindo a temas do decorativismo nativo que é comum à arte Bizantina e Grega. Para além destes elementos, no espaço de Goa foi verificada a existência de um novo elemento incluído discretamente na ornamentação de colunas, embasamentos e áticos: o trevo de quatro folhas. Este elemento aparece nos retábulos das capelas-mores da Igreja do Salvador do Mundo em Betim[28], na Igreja de Nossa Senhora do Pilar em Seraulim[29] e no púlpito da Capela da Mãe de Deus em Paytona[30]. A simbologia deste elemento é extensamente conhecida como estando associada à sorte. Poderiam ser avançadas algumas teorias relativamente ao número quatro: os quatro pontos cardeais, os quatro elementos ou as quatro fases da lua. A soma dos quatro números, no entanto, dá lugar ao número dez, o número da plenitude sagrada. O trevo de três folhas é um símbolo que está associado à Trindade[31], no entanto, na versão de quatro folhas não existem para já indícios que liguem esta representação à iconografia cristã. Apenas com a continuação da investigação se poderá chegar a novas conclusões. Outro tema frequente a surgir predominantemente no espaço dos púlpitos são as nagas ou *nagini*, um elemento autóctone, de valores apotropaicos com ligação ao elemento água, criação e fertilidade, símbolo da vida regenerada e fonte de vida e imortalidade. Apesar de largamente difundido por toda a arte local, as nagas são um tema trazido da Síria na figura da deusa siríaca Atargatis, a deusa protectora dos sete mares, ou da Babilónia na figura do deus Oannes, um deus que abandona o mar durante o dia e regressa ao mar durante a noite[32]. A inclusão deste elemento nos espaços retabulares indo-portugueses incrementa a sensação do fantástico da composição pois recorre à expressão facial intensa e a intrincadas decorações. Uma aproximação deste elemento surge discretamente no retábulo nacional na forma de meninos ou *puttis* envoltos em folhagens, ao par que no espaço indo-português o tema é adaptado a nagas, homens-marinhos e homens-ervados.

[25] Azevedo, *A Arte de Goa, Damão e Diu*, 26.

[26] Erédia et al., *Suma de Árvores e Plantas da Índia Intra Ganges*, 98. De notar que o cajueiro foi importado para a Índia pelos portugueses em meados de 1570, a partir do Brasil.

[27] Jones, *The grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornament.* Consultar a obra no website: http://www.illuminated-books.com/viewer-en.php?book=grammar. Para a arte em referência ver em acesso directo: Jones, "Plate XXVIII: Byzantine nº 1."

[28] Igreja do Salvador do Mundo, Betim, Bardez – Goa.

[29] Capela da Mãe de Deus, Paróquia de Salvador do Mundo, Paytona, Bardez – Goa.

[30] Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Seraulim, Bardez – Goa.

[31] Sill, *A handbook of symbols in Christian art*, 51,203.

[32] Vries, *Elsevier's dictionary of symbols and imagery*, 381-2.

3. Sobre a conservação – crítica e acções de preservação da memória

O retábulo indo-português luta diariamente contra os elementos para sobreviver e subsistir na história. A falta de conservação em muitos casos, e a conservação inapropriada noutros, faz com que humidade, térmitas e calor levem a melhor sobre o património que foi delegado pelos portugueses, agora ao esquecimento. Falta financiamento, faltam especialistas, falta conhecimento técnico, faltam vontades governamentais. O retábulo, esse, permanece, até que as térmitas o corroam, as pessoas o vendam ou a vontade de preservar leve a melhor sobre todas as outras variantes. A *perda* da Índia na década de 1960' não contribuiu em nada para a preservação das artes miscigenadas, nem a distância, nem a língua. Os estudos específicos foram poucos e pontuais, mas já tardam no tempo e não permitiram obter o conhecimento corpóreo do que ficou. É com base nesta lacuna que a investigação do retábulo indo-português em curso está a efectivar as bases para a criação do inventário artístico do retábulo indo-português[33] nas regiões da antiga Província do Norte[34] e em Goa, como resultado da investigação para obtenção do grau de doutor. Os números que se podem avançar desde já denotam o prolongamento do gosto do retábulo até à época actual, considerando-se ainda indo-português ou não, tudo dependerá da forma como se olha para o retábulo: de forma artística ou de forma político-cultural. Se em Portugal, a partir do Concílio do Vaticano II, o retábulo e o púlpito deixam de se executar, na Índia o retábulo é entalhado ainda em pleno século XXI. É um prolongamento do gosto aliado a uma religiosidade fervorosa que faz com que, provavelmente, se possa afirmar que o retábulo indo-português tem uma janela de execução mais ampla que no reino. Com a investigação a meio curso, contam-se já na inventariação 905 retábulos e 154 púlpitos em 361 locais entre Damão, Diu e Goa, número que por si só é impressionante. Neste catálogo os exemplares até ao século XVIII são abundantes e permitem avançar com um estudo artístico elucidativo que irá contribuir para o desconhecimento da arte retabular e em última análise preservar a sua memória.

[33] O Inventário do retábulo indo-português é parte integrante do projecto de investigação conducente ao grau de doutor pela Universidade do Algarve.

[34] Damão, Diu, São Gens, Danu, Serra do Asserim, Trapor, Sirgão, Mahim, Agaçaim, Manora, Baçaim, Caranja, Thana, Bombaim e Chaul.

Mónica Reis

Fig. 1 – Retábulo das Virtudes, Sé Catedral, Velha Goa, Tiswadi, Goa

Fig. 2 – Retábulo da Ousia, Capela de Santo António, Goa Velha, Tiswadi, Goa

Fig. 3 – Retábulo da Ousia, Igreja de Santo Aleixo [visão de conjunto], Calangute, Bardez, Goa

Fig. 4 – Tabernáculo [visão de conjunto e fotomontagem do núcleo], Igreja de São Mateus, Azossim, Bardez, Goa

Fig. 5 – Tabernáculo [visão de conjunto], Igreja de Santa Maria da Graça, Setúbal

Fig. 6 – Pormenores Decorativos das Igrejas de São Jerónimo, Mapusa e de São Lourenço, Candolim e exemplos hindus

Fig. 7 – Pormenor decorativo das ilhargas dos retábulos colaterais, Igreja do Santo Espírito, Margão, Salcete

Créditos fotográficos

Figura 1 (esquerda) – Robert Smith.

Disponível online no site http://www.flickr.com/photos/biblarte/

Todas as imagens, excepto a imagem acima assinalada, pertencem ao espólio documental da autora.

Bibliografia específica

Azevedo, Carlos de. *A Arte de Goa, Damão e Diu*. Comissão Executiva do V Centenário do Nascimento de Vasco da Gama. Lisboa, 1969.

Biedermann, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. 1.º ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

Chevalier, Jean. "Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres." Ed. revue et augmentée. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.

Dias, Pedro. *O Espaço do Índico*. História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). Lisboa: Circulo de Leitores, 1998.

Eliade, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Cosmos, 1977.

Erédia, Manuel Godinho de, J. G. Everaert, J. E. Mendes Ferrão, M. Cândida Liberato, e Luis Filipe F. R. Tomás. *Suma de Árvores e Plantas da Índia Intra Ganges*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001.

Gonçalves, Flávio. "A Arvore de Jessé na Arte Portuguesa." *Revista da Faculdade de Letras do Porto* 3, no. separata (1986): 213-238.

Irie, Everytin. "Jain Sculpture: Gwalior Fort." *Flickr*. http://www.flickr.com/photos/everytin-irie/2053542298/sizes/o/.

Jones, Owen. "Plate XXVIII: Byzantine nº1." http://www.illuminated-books.com/bookvw-en.php/xCRhyrtIOP/grammar-w/grammar_081_150.jpg?action=resize.

———. *The grammar of ornament: illustrated by examples from various styles of ornament.* Paris France: L'Aventurine, 2001.

Lameira, Francisco. *O Retábulo das Misericórdias Portuguesas*. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Promontória Monográfica - História da Arte 4. Faro: Gráfica Comercial, 2009.

Reis, Mónica. "A Arte Retabular da Companhia de Jesus em Damão: focando o Retábulo de Nossa Senhora com o Menino na sacristia da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios." *Revista de História da Arte e Arqueologia* 11 (2009): 37-54.

Sill, Gertrude. *A handbook of symbols in Christian art*. First Touchstone ed. New York: Simon & Schuster, 1996.

Vries, Ad De. *Elsevier's dictionary of symbols and imagery*. 2.º ed. Amsterdam; Boston: Elsevier, 2004.

MARIA JOÃO PACHECO FERREIRA
Investigadora integrada no Centro de História de Além-Mar da FCSH – Universidade Nova de Lisboa

A temática mitológica clássica na produção têxtil sinoportuguesa de Seiscentos. Novos contributos para o estudo de prováveis modelos de inspiração usados na sua manufactura[1]

Introdução

No quadro da produção têxtil produzida na China para o mercado português que temos tido oportunidade de estudar nos últimos anos[2], também a temática mitológica clássica se evidencia como opção iconográfica e decorativa de algumas das peças observadas, independentemente da sua utilização no contexto sacro ou profano. Embora o número de exemplares identificados até ao momento neste contexto não seja significativo[3], estes apresentam, no entanto, composições cujos temas e respectiva abordagem plástica nos despertaram a atenção, em particular, dois frontais de altar existentes no Museu Nacional de Machado de Castro e um pano de armar pertencente à colecção Aguiar Branco (VOC), datáveis do século XVII. As peças mencionadas e em análise na presente comunicação, apresentam-se animadas pelas figurações bordadas do rapto de Ganimedes e da Fortuna, respectivamente, e caracterizam-se pela conjugação de elementos orientais com outros da temática mitológica clássica cuja realização, embora a cargo de chineses, teve como referentes de representação gravuras europeias.

A representação de Ganimedes

No que se refere aos dois frontais, os mesmos exibem campo axial animado pela figuração central do mito de Ganimedes[4]. Trata-se de uma figura masculina nua, com uma capa esvoaçante presa ao pescoço, a ser transportada por uma águia, a qual se reporta ao primeiro acontecimento do mito assinalado, o Rapto de Ganimedes, um jovem famoso pela sua beleza, filho de Tros, o fundador de Tróia, e de Calírro, raptado e levado para o Olimpo para acompanhar e servir Júpiter como escanção com o néctar dos deuses – e a quem este mais tarde concede a imortalidade transformando-o na constelação Aquário.

Como nota Pierre Grimal, as histórias que compõem a mitologia "impregnam o pensamento, ocupam a imaginação, dominam as concepções morais"[5]. Graças à conjugação de aspectos humanos e sobre-humanos, a mitologia encontra-se próxima da Humanidade tangível, pois também ela se alicerça em histórias

---

[1] O texto que aqui se apresenta corresponde a uma versão mais desenvolvida de um outro anteriormente publicado: Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna. Exemplos da temáticas mitológicas clássicas em peças têxteis bordadas sinoportuguesas", in Revista *Oriente*, Lisboa, Fundação Oriente, nº 12, Agosto de 2005, pp. 90-114.

[2] Tema que nos tem merecido atenção no contexto das investigações em História da Arte que temos desenvolvido tanto no âmbito da dissertação de mestrado de 2002, publicada como *As Alfaias Bordadas Sinoportuguesas (séculos XVI a XVIII)*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2007, como da tese de doutoramento em curso na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, na qualidade de bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[3] Até ao momento temos conhecimento de cinco peças, sendo que além daquelas aqui em discussão acrescem ainda duas colchas, uma bordada com a figuração de *Aurora no carro solar*, constante do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga (nº inv. 2166), e a outra com *Juno coroada no seu carro puxado por dois pavões*, pertencente a uma colecção privada, à qual não nos foi ainda possível aceder. Sobre estas duas colchas *vide*: Maria João Pacheco FERREIRA; *As Alfaias Bordadas Sinoportuguesas*, (...), p. 165; Teresa Pacheco PEREIRA, "Colcha", in Mafalda Soares da CUNHA, (coord. de), *Os Construtores do Oriente Português*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 425-426; *Exposição de Ambientes Portugueses dos Séculos XVI a XIX*: Catálogo, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis - Comissão Distrital do Porto do Movimento Nacional Feminino, 1969, pp. 225-226.

[4] Refira-se que, apesar de aparentemente idênticas entre si, apenas uma das composições se encontra quase intacta (excepto, ao nível do rosto, em parte mutilado), pelo que nos orientamos por aquela que se revela mais completa.

[5] Pierre GRIMAL, *A Mitologia Grega*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, s/d, p. 20.

"de seres dotados de vida, de qualidades e defeitos, pouco diferentes do comum"[6]. Deste modo, a mitologia clássica afirma-se como um universo particularmente apelativo, na medida em que concilia uma abordagem baseada em factos normais e até verídicos (como estudos e trabalhos arqueológicos mais recentes têm comprovado), em que o homem se pode filiar e reconhecer, com outros que o transpõem para uma realidade imaginária, em que tudo é possível e com que o homem sempre sonhou. Dotada de uma extraordinária riqueza e densidade temática, a mitologia constitui-se como uma relevante fonte de inspiração artística que, reforçada por uma forte carga simbólica e alegórica de que é portadora, a determina como um dos principais veículos da educação moral da sociedade, estabelecendo-se, a par da iconografia cristã, como um dos mais importantes mananciais iconográficos do mundo occíduo.

De entre as muitas fábulas que integram o imaginário clássico que, após o ressurgimento da literatura clássica promovido por autores italianos (como Petrarca e Bocaccio), invadiram a produção artística nos mais variados domínios durante o Renascimento, o mito de Ganimedes assume-se como um assunto que tem motivado, ao longo do tempo, diversas interpretações, não apenas no que concerne à abordagem das duas personagens-chave da história, Ganimedes e a águia, em termos descritivos e iconográficos, mas também à própria essência do episódio. Sobre o primeiro aspecto basta comparar algumas referências bibliográficas para nos apercebermos de certas discrepâncias, nomeadamente, no que respeita à identificação da águia, em muitas das obras, como as *Metamorfoses* de Ovídio, em que esta é conotada com a figura de Júpiter que, apaixonado por Ganimedes, se teria transformado neste animal para o seduzir e poder transportar para o Olimpo[7] e noutras, como na *Eneida*, de Virgílio, em que a ave é apenas interpretada como agente do deus[8]. O mesmo se reconhece quanto ao modo como o jovem teria sido levado já que algumas obras referem o transporte de Ganimedes sobre as asas da águia, enquanto outras nos informam que a águia o arrebatou até aos céus, "carregando-o nas suas garras"[9]. Esta diversidade de interpretações acabaria por alargar-se e reflectir-se nas representações deste tema em diferentes domínios artísticos, como a gravura, que aqui destacamos pela sua extrema importância enquanto veículo difusor de modelos e fonte de inspiração para os artistas de um modo geral. São disso exemplo, uma gravura da autoria do italiano Giulio Campagnola (1481-1516), na qual Ganimedes se faz transportar sentado em cima da águia com os braços em redor do seu pescoço e uma outra, de um gravador holandês Jan Miel (1599-1663) em que Ganimedes se apoia no pescoço do animal e sob ele se deixa transportar[10].

Todavia, a representação patente nas peças em análise inspira-se, não nestes modelos mas antes num outro arquétipo, gizado por Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), por volta de 1530, exactamente análogo àquele observado. Segundo Panofsky "mostra Ganimedes num estado de transe, sem vontade ou pensamento próprios, reduzido a uma imobilidade passiva pela garra de ferro da águia gigantesca, sugerindo a posição dos braços a atitude de uma pessoa inconsciente ou de um cadáver (…)"[11]. Trata-se de um desenho oferecido a Tommaso Cavalieri nos fins de 1532[12], cujo tipo de representação viria, entretanto, a constituir-se como modelo, como iremos ver mais adiante.

Quanto à essência do referido acontecimento também a mesma tem suscitado, ao longo do tempo, diferentes concepções que permitem, na opinião de Erwin Panofsky, falar de uma "história das interpretações a que o mito de Ganimedes, o único favorito de Zeus a ser admitido no Olimpo foi submetido no decorrer dos séculos"[13]. De entre estas leituras destacam-se, ainda no século IV a.C., duas perspectivas que prefiguram a divisão do amor em *amor carnalis* e *amor spiritualis* e que, de algum modo, iriam permanecer subjacentes às outras teorias formuladas em torno do assinalado mito: enquanto Platão ar-

[6] Joël SCHMIDT, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa: Edições 70, s/d, p. 9.

[7] Este aspecto parece claro na seguinte passagem: "Um dia, o rei dos deuses inflamou-se de amores pelo frígio Ganimedes, e foi encontrado aquilo que Júpiter preferiu ser a ser aquilo que era. Não se dignou, contudo, tornar-se uma ave qualquer, senão aquela que pudesse transportar seu raio."; cf. Ovídeo, *Metamorfoses*, vol. 2, (trad. do latim de Domingos Lucas DIAS e ed. de Assírio BACELAR), Lisboa, NovaVega, 2008, livro X, p. 123.

[8] James SASLOW, *Ganimedes en el Renacimiento. La Homosexualidad en el Arte y en la Sociedad*, Madrid, Nerea, 1989, p. 15.

[9] Vejam-se por exemplo Francisco de Paula JACOU, (trad. de), *Diccionário Clássico Historico-Geográfico-Mithologico*, Lisboa, Joaquim Rodrigues d'Andrade, 1816, s/p. e Joël SCHMIDT, *op. cit.*, p. 125.

[10] Para a sua imagem vejam-se: Walter L. STRAUSS, (coord. geral de), *The Illustrated Bartsch*, s/l, Abaris Books, 1978-1984, vol. 25, parte 2, p. 247 e vol. 1, p. 326 respectivamente.

[11] Erwin PANOFSKY, *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa, 1986, p. 178. Para a sua imagem veja-se: James SASLOW, *op. cit.*, p. 31.

[12] *Idem*.

[13] *Ibidem*, p. 177.

gumentava que este havia sido inventado pelos cretenses para justificar as relações amorosas contra-natura entre pessoas do mesmo sexo, imputando à figura de Zeus a responsabilidade moral de tal prática[14], Xenofonte explicava-o como uma alegoria moral que indicava a superioridade da mente sobre o corpo, corroborada, segundo ele, pelo próprio nome de Ganimedes, alusivo ao facto de serem os dotes intelectuais e não os físicos os que ganham o afecto dos deuses e asseguram a imortalidade[15].

Tendo em consideração o contexto em que o *Rapto de Ganimedes* se apresenta ilustrado, isto é, num frontal de altar usado na ornamentação da mesa sagrada e, por isso, uma das mais importantes alfaias litúrgicas adoptadas pelo cerimonial católico, é igualmente de assinalar uma outra interpretação veiculada no decurso da Idade Média, sobretudo, através dos textos moralizados da obra de Ovídio datáveis do início do século XIV, como o *Ovidius Moralizatus*, da autoria do monge Berchorius. Este tratado latino compara Ganimedes com São João Evangelista, já que também ele havia sido visitado por uma águia (símbolo da sua inspiração divina), motivando, assim, a interpretação de Júpiter como um arquétipo do Deus cristão e Ganimedes como um espírito infantil e puro em busca de Deus[16]. Esta obra, tal como outras do mesmo género difundidas pela mesma altura, reflectem a visão medieval promovida entre os eruditos coevos que, reconhecendo na tradição cristã e na mitologia antiga as origens da Humanidade procura, por motivos didáticos e morais, conciliar e justificar os ensinamentos da teologia e da sabedoria pagã. As figuras dos deuses eram, assim, interpretadas simbolicamente e contribuíam para ensinar e fomentar a moral cristã, recorrendo, para tal, à alegoria tornada, a partir do século XII, num veículo universal de toda a expressão pia[17]. Neste contexto, Ganimedes acabaria por vir a ser apreendido como "uma prefiguração de São João Evangelista, com a águia representando Cristo, ou então a sublime Claridade que permitia a São João revelar os segredos do céu"[18].

Efectivamente, e como nota Juan Monterroso Montero a propósito da introdução de imagens mitológicas na temática mariana, a Igreja acabaria por consentir que elementos de origem pagã ou profana - afinal de contas, "domesticados" através das interpretações moralizadas difundidas e parte integrante da bagagem cultural das elites intelectuais coetâneas - fossem introduzidos na sua vivência, desde que não subvertessem ou contrariassem os seus ensinamentos[19].

Já no quadro do espírito renascentista, o pensamento neoplatónico, entretanto difundido pelo círculo de Marcílio Ficínio, viria a servir-se de Ganimedes como uma das principais personificações das suas teorias sobre o amor divino[20], que a gravura de Miguel Ângelo, mais do que qualquer outra versão plástica do mito exemplifica e que Erwin Panofsky melhor que ninguém sintetiza: "O Ganimedes, subindo ao céu nas asas de uma águia, simboliza o êxtase do amor platónico, capaz de chegar ao aniquilamento, que liberta a alma da sua escravidão física e a transporta a uma esfera de bem-aventurança olímpica"[21]. A este respeito, o autor vai ainda mais longe ao relacionar a noção de amor platónico com a experiência pessoal do artista ao afirmar que "Não se pode portanto pôr em dúvida que este desenho simbolize o *furor divinus*, ou, para ser mais exacto, o *furor amatorius*, e isto não de uma forma abstracta e geral mas como uma expressão da verdadeira paixão platónica, profunda e irreprimível que tinha transtornado a vida de Miguel Ângelo ao conhecer Tommaso Cavalieri"[22].

Apesar da pertinência da leitura iconológica da figuração de Ganimedes no contexto moralizante ou neoplatónico como

[14] Platão, *Leis*, 636b-d cit. por Bernard SERGENT, *L'Homosexualité dans la Mythologie*, Paris, Payot, 1984, pp. 39-40 e 238.

[15] Xenofonte, *Symposium*, VIII, 30, cit. por Erwin PANOKSKY, *op. cit.*, p. 177.

[16] James SASLOW, *op. cit.*, p. 18.

[17] Jean SEZNEC, *La Survivance des Dieux Antiques. Essai sur le Rôle de la Tradition Mythologique dans l'Humanisme et dans l'Art de la Renaissance*, Paris, Flammarion 1993, p. 108.

[18] Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 176. Já mais tardiamente, a mesma metáfora foi aplicada a outros santos, como S. Estanislau Kostka (1550-1568), glória da Companhia de Jesus, canonizado em 1727 e, nesse contexto, motivo de intensas celebrações no colégio inaciano bracarense, em cujo relato da efeméride se reconhece a seguinte passagem: "*Constava o segundo bayle da Fabula do menino Ganymedes, delicias de Jupiter, quando foy arrebatado por huma generosa Aguia no monte Ida para o Ceo, alludia ao Santo Estanislao, que na tenra idade foy como arrebatado do monte Santo da Religião para lograr os gostos eternos da Gloria.*", in João de OLIVEIRA, *Relação das festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de JESUS da Cidade de Braga, Celebrou em hũ Solemne Triduo a Canonizaçaõ dos seus Gloriosos Santos Luis Gonzaga, e Stanislao Koska em Julho de 1727*, Lisboa, na Patriarcal Officina da Musica, 1728, pp. 122-123.

[19] Juan MONTERROSO MONTERO, "Mitologia y Emblemática en la Iconografia Mariana", in Fausto Sanches MARTINS, (coord. de), *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 367; 377.

[20] James SASLOW, *op. cit.*, p. 30.

[21] Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 179.

[22] *Idem*, p. 178.

acima exposto ou, simplesmente, como um dos muitos temas mitológicos que, após o ressurgimento da literatura clássica promovido por autores italianos como Petrarca e Bocaccio, invadiram a produção artística nos mais variados domínios durante o Renascimento, não podemos deixar de alertar para um aspecto: o facto dos panos que constituem os actuais frontais de altar se terem associado, quase decerto na sua origem, a uma outra função e tipologia têxtil, não de carácter litúrgico mas de essência civil, muito provavelmente, como panos de armar. Assim o parece indiciar uma observação atenta dos dois espécimes análogos existentes, cuja disposição da globalidade da composição que anima os respectivos panos centrais - e muito em concreto da figuração ao centro do mito de Ganimedes - embora tenha sido claramente concebida para uma disposição vertical, se apresenta num plano transversal em relação àquele em que se deveria encontrar. A adaptação de suportes têxteis usados no panorama civil para contextos e fins religiosos era, afinal, vulgar, sendo mais ou menos conhecidas ocasiões em que, por exemplo, figuras régias doaram algumas das suas peças de vestuário a instituições religiosas, com o intuito de serem aproveitadas[23].

Todavia, face ao destino primitivo a que estas representações se poderão ter associado, parece-nos igualmente importante considerar uma outra leitura, também ela, intimamente relacionada com o tema em questão e, em particular, com o modelo artístico do qual deriva, isto é, a representação de Ganimedes concebida, por Miguel Ângelo em 1532, a título privado, para Cavalieri. Não obstante o facto de, ao que tudo indica, o relacionamento entre ambos se ter limitado a uma estreita amizade, esta figuração, dotada de uma intensa componente sensual, acabaria por se afirmar como uma alegoria conotada com o amor homossexual, segundo uma tradição iconológica reconhecida desde o século VI[24], que apenas o círculo mais restrito em torno do artista poderia apreender, em oposição à generalidade do público, para quem o tema se integrava tão-somente no tradicional repertório mitográfico clássico. Com efeito, apesar das diferentes leituras concebidas em torno deste mito, o mesmo nunca se conseguiu descolar de uma forte carga homoerótica que, com o tempo, praticamente o transformou num estandarte da homossexualidade masculina, mais concretamente, da pederastia[25], a tal ponto que, no decurso dos séculos XVI e XVII, a palavra Ganimedes reapareceu como sinónimo de concubino[26].

Apesar da natureza obscura do tema, o relacionamento físico entre pessoas do mesmo sexo parece ter-se constituído como prática comum na vivência ibérica seiscentista. Assim o sugere a apreensão evidenciada por Filipe II, no seguimento das notícias relatadas pelo inquisidor geral do reino em carta de 3 de novembro de 1620, "*acerca do muito que vão lavrando nesse Reino os peccados de sodomia e feitiços*"[27]. Trata-se de uma conjuntura que permanece nos anos seguintes e até mesmo se parece agravar atendendo ao modo explícito como o mesmo monarca se refere ao fenómeno quatro anos mais tarde, afirmando "*que o peccado de sodomia vai lavrando nesse Reino com grande soltura*" [28].

Numa altura da nossa história em que a Península Ibérica respondia como única entidade política, José António Maravall aponta na sua obra *La Cultura del Barroco*, o generalizado relaxamento moral que caracterizava a sociedade secular e eclesiástica espanhola na primeira metade de Seiscentos, referindo que até o tipo de vestuário usado afectava, motivando severas críticas dada a sua natureza demasiado luxuosa e efeminada[29]. Ainda que, segundo Fernando Castelo-Branco, esta realidade tenha sido "de modo muito diferente e incomparavelmente mais corrupto"[30] em Madrid, a verdade é que também a fraqueza dos homens portugueses ainda da segunda metade do século XVI foi criticada, designadamente por Rebelo da Silva, em 1871: "*Da grande raça, que tantos prodígios obrára, restavam apenas poucos capitães illustres e um punhado de soldados intrepidos. A geração nova (...) ammollecidos na ociosidade da côrte, aprendia o trabalhoso exercício das armas nos saraus e nas festas, fugia da escola pratica de Ceuta e de Tanger, e simulava nas corridas do campo de Sant'Anna as evoluções e combates, com que se propunha*

[23] Como tivemos oportunidade de expor no estudo "A Conversão e Reutilização de Peças Têxteis. Uma prática comum da sociedade quinhentista portuguesa" apresentado no XXVIII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social organizado pela Universidade do Minho, Guimarães, Novembro 2008 (inédito).

[24] Bernard SERGENT, *op. cit.*, p. 239.

[25] James SASLOW, *op. cit.*, p. 16.

[26] *Idem*, p. 41.

[27] José Justino de Andrade e SILVA, *Collecção Chronológica da Legislação Portugueza. 1620-1627*, Lisboa, Imprensa de J. J. A. Silva, 1855, p. 32.

[28] *Idem*, p. 125.

[29] José António MARAVALL, *La Cultura del Barroco*, 8ª ed., Barcelona, Ariel SA. 2000 (1ª ed. 1975), p. 93.

[30] Fernando CASTELO-BRANCO, *Lisboa Seiscentista*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p. 143.

vencer os arabes, os primeiros cavalleiros do seu tempo. Fingindo-se fragueiros e adustos para captarem a benevolencia do monarcha [D. Sebastião] *eram tão mimosos e feminis, que por costume não davam dois passos senão encostados ao hombro dos pagens, como depois usaram as damas, mesmo para jogarem a péla. Qualquer movimento mais forte lhes arrancava exclamações doridas, e a moda queria que as fallas imitassem a suavidade e o requebro da voz melheril. A maior parte, resolvida a funesta expedição de 1578, só cuidou em se singularisar pelo gosto e lustre, não só das télas, mas dos feitios e invenções dos vestidos. Dos quatrocentos e cincoenta homens, os mais delles fidalgos, de que se compunha o esquadrão de Christovão de Tavora, nem um só deixara de empenhar todos os bens para apparecer deslumbrante, notando com rasão os observadores d'estas loucuras, que mais se assimilhavam a convidados de um noivado real, do que a cavalleiros affeitos á aspereza e rigores da guerra activa*"[31].

Como adverte James Saslow, os artistas e os artesãos não foram a única classe social que estabeleceu estreitas relações entre homens mais velhos e outros mais jovens, já que também entre a nobreza o mesmo se verificava, designadamente com os criados, cujas funções proporcionavam uma larga e íntima relação com os seus amos[32]. De facto, tratava-se de um fenómeno afecto a todos os estratos sociais, incluindo os mais elevados, como se pode deduzir dos poucos exemplos que encontrámos referidos, acerca da realidade portuguesa no século XVII. A este respeito atente-se nos casos paradigmáticos do conde de Vila Franca, D. Rodrigo da Câmara (1594-1672), 7.º governador e capitão donatário da ilha de S. Miguel, bem como alcaide-mor do castelo de São Brás de Ponta Delgada[33] que, apesar de casado por duas vezes, foi acusado de *culpas de pecado nefando de sodomia* e, por tal motivo, condenado a prisão perpétua no convento do Cabo de S. Vicente da província da Piedade no Reino do Algarve[34], sendo que o mesmo sucedeu a D. Vicente Nogueira (1586-1654) que, a despeito da sua alta posição nobiliárquica e eclesial, foi, ainda assim, denunciado pelo mesmo crime do vício nefando e condenado pela inquisição a desterro perpétuo para a Ilha do Príncipe, a 8 de Janeiro de 1633 (de onde fugiu acabando por se exilar em Roma, onde faleceu)[35].

Com a afirmação da Contra-Reforma, o significado sexual do mito clássico de Ganimedes ver-se-ia progressivamente desvalorizado em benefício de uma abordagem de essência estritamente plástica e decorativa. Apesar da representação erótica deste tema ter permanecido por toda a Europa no decurso do século XVII, a maioria das figurações neutralizaram o erotismo de Ganimedes, reduzindo-o a uma criança, colocando-o em cima da ave em vez de a abraçar ou alterando a sua iconografia tradicional[36].

O tema da Fortuna

Relativamente ao pano de armar, o mesmo apresenta-se dominado por um painel losangular disposto ao centro do campo e por quatro painéis quadrados coincidentes com os respectivos ângulos, animados por composições iconográficas afins. Trata-se da representação de uma figura feminina nua que segura, com um braço levantado e outro descaído, um panejamento ligeiramente enfunado pelo vento. A mesma figura sustém-se, de modo equilibrado, sobre um peixe que nada à superfície. A ornamentação é completada pelas figurações personificadas do sol e da lua dispostas a ladear a mulher.

Embora não se aproxime dos modelos mais caracteristicamente identificáveis com a sua figuração trata-se, no nosso entender, da Fortuna, cujo arquétipo iconográfico podemos encontrar, designadamente em três gravuras, duas associadas ao círculo de Baccio Baldini (1436-1487) e outra a Nicoletto da Modena (início do século XVI), muito similares entre si e com a representação em análise, e identificadas como sendo, muito provavelmente, a deusa Fortuna, "*causa de todos os acontecimentos prósperos, & adversos*"[37]. Com efeito, ainda que se faça representar nua com alguns dos principais atributos no quadro

[31] Luiz Augusto Rebello da SILVA, *História de Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, tomo V, Lisboa, Imprensa Nacional, 1871, pp. 366-367.

[32] James SASLOW, *op. cit.*, p. 165.

[33] Anselmo Braamcamp FREIRE, *O Conde de Vila Franca e a Inquisição*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, p. 17.

[34] Anselmo Braamcamp FREIRE, *op. cit.*, p. 94.

[35] Sobre esta notável figura *vide*: Martim de ALBUQUERQUE, *«Biblos» e «Polis». Bibliografia e ciência política em D. Vicente Nogueira (Lisboa, 1586 - Roma, 1654),* Lisboa, Vega, 2005. Também Juan GIL apresentou recentemente o seu estudo "D. García de Silva y D. Vicente Nogueira" no workshop *As Relações de Portugal com a Pérsia Durante a União Ibérica. A Embaixada à Pérsia e os «Comentários» de Don García de Silva y Figueroa (1614-1624)*, organizado pelo Centro de História de Além-Mar, Lisboa, Setembro 2009 (inédito).

[36] James SASLOW, *op. cit.*, p. 183.

[37] Rafael BLUTEAU, *Vocabulario Portuguez e Latino*, tomo 4, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1713, p. 186. Para a sua

da sua iconografia renascentista, como a água e o panejamento insuflado como se de uma vela se tratasse[38] - alusivos, segundo Horácio, ao seu estatuto de Rainha do Mar[39], e às inconstâncias do vento, aliás, soprado, numa das gravuras de Baldini, por uma cabeça situada do lado esquerdo - não se reconhecem, nestas figurações, outros dos atributos mais tradicionais da iconografia da Fortuna, designadamente: o globo sobre a cabeça[40] ou sob os pés[41] e o leme, em referência à instabilidade da própria Fortuna e do mundo, a cornucópia, como assinala Cesare Ripa, pela abundância que repartia e a venda que a cegava para não a deixar tomar partidos.

Da mesma forma importa notar que nem todos os atributos normalmente conotados com a figura da Fortuna se lhe afiguram exclusivos, contribuindo naturalmente para alguma confusão e até diferença de opinião entre a bibliografia consultada, no que respeita à sua identificação. Vejam-se aquelas representações em que a fazem calva e com o globo nos pés, segundo Rudolph Wittkower, atributos da Ocasião, de quem afinal a Fortuna parece ser uma variante[42] e cuja imagem Rafael Bluteau descreve nos seguintes termos: "*representaraõ os Romanos a Fortuna na figura de huma molher cega, & calva, estando em pé sobre uma roda, com duas azas nos pés, circunstancias, que claramente inculcão a sua instabilidade e cegueira*"[43].

Figurada na edição em espanhol do *Emblematum Liber* de Alciato, publicada em Lyon em 1549[44] e também na tradução portuguesa datada de 1695 da obra de Diego Lopes, a ilustrar o emblema 121, *In occasionem*, por aqui ficamos a saber que, segundo Cícero, a "*Occasião, he huma parte de tempo, que tem em si conveniente oportunidade de alguma cousa de fazer, ou não fazer. Os que usão della, são os que dizem ou fazem alguma cousa quando o tempo o pede, dizemos que são sabios e prudentes Porque ha muitas cousas, que ainda que possão pareçer honestas, e proveitosas por si, e as deixam passar, e não se fazem, vendo a boa occasião, e se passa o tempo não vem à aproveitar, e são de pouco proveito, ou que milhor dizer de nenhum*"[45]. Além da roda e das asas nos pés, alusivas à ligeireza com que passa levada pelo vento, a Ocasião apresenta-se ainda com uma navalha na mão direita e com a cabeça calva excepto à frente, "*porque em vendo à boa occasião, devemos lançar mão della, e não deixala passar , e por isto tem o cabello em á frente, para que nos aproveitemos da boa occasião: e o ter à parte posterior da cabeça calva, significa que em passando, não ha por donde a possamos colher (...)*"[46].

Se a roda e a calvice se apresentam como exemplos de atributos da Fortuna passíveis de serem partilhados com outras figuras alegóricas como a Ocasião, verificamos que outros há que nem sempre se revelam constantes do seu repertório imagético até, mesmo, entre as gravuras que animam diferentes edições da obra de Alciato, publicada pela primeira vez em Augsburgo, em 1531: com efeito, no emblema 98 das edições acima assinaladas - aquela em espanhol de 1549 e a portuguesa publicada em 1695[47] - animado pela figuração de Mercúrio e da Fortuna, verifica-se que na primeira a Fortuna surge apenas com a vela enfunada e o globo sob os pés enquanto na outra, além destes atributos apresenta ainda os olhos vendados.

Para a diversidade de arquétipos da Fortuna que a associam a diferentes conjugações de atributos (como sejam o globo, a vela, o leme ou a cornucópia, por exemplo) poderá ter concorrido o facto desta ter assumido distintas variantes no período clássico: deusa adorada desde a Antiguidade, a Fortuna foi não apenas venerada mas sobretudo temida pelos romanos que lhe atribuíram diferentes designações, tais como, *Fortuna Publica*,

---

imagem veja-se: Maria João Pacheco FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (…)", p. 163.

[38] Mark ZUCKER, *Early Italian Masters*, in John T. SPIKE, (coord. de), *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, part 2. s/l, Abaris Books, 1984, p. 185.

[39] ZUCKER, *Early Italian Masters*, in John T. SPIKE(coord. de), *The Illustrated Bartsch*, vol. 24, Commentary, part 1. s/l, Abaris Books, 1993, p. 156.

[40] Rafael BLUTEAU, *op. cit.*, p. 186.

[41] Maurice PILLARD-VERNEUIL, *Diccionario de Símbolos, Emblemas y Alegorias*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1999, p. 93.

[42] Luís de Moura SOBRAL, "'Occasio' and 'Fortuna' in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a preliminary investigation", in Luís GOMES, (coor. de), *Glasgow Emblem Studies. Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics*, vol. 13, Glasgow, University of Glasgow, 2009, p. 113, cujo acesso nos foi facultado pelo autor, que generosamente nos disponibilizou uma cópia electrónica, e por isso lhe expressamos o nosso agradecimento.

[43] Rafael BLUTEAU, *op. cit.*, p. 186.

[44] *Los Emblemas de Alciato Traducidos en Rhimas españolas. Añadidos de figuras y de Nuevos Emblemas en la Tercera parte de la Obra*, 1549, pp. 36-37. Para a sua imagem veja-se: Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (...)", p. 97.

[45] Diogo LOPES, *Declaração magistral sobre os Emblema de Andrea Alciato com todas as Histórias, Antiguidades, Moralidade e Doctrina, Tocante aos Bons Costumes. Traduzido em Idioma Portuguez por Theotónio Cerqueira Barros,* 1695, pp. 318-319.

[46] *Idem*, p. 319.

[47] Para as suas imagens veja-se: Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (...)", pp. 99 e 100, respectivamente.

a deusa tutelar de Roma, *Fortuna Caesaris*, a protectora de César[48] ou ainda *Fortuna Pacifica* e *Fortuna Aurea*, entre outras, sendo que a cada uma delas correspondia uma iconografia particular[49]. Ora, à difusão destes repertórios não foi seguramente indiferente a sua descrição em certas obras escritas, como a *Iconologia* de Cesare Ripa publicada em 1593, cuja circulação e estatuto contribuíram para a construção da imagem da Fortuna por parte daqueles que as consultavam.

Todavia, apesar da presença ou omissão de alguns atributos poder suscitar alguma discussão no que respeita à identificação desta figura como sendo a Fortuna, a comparação com outras gravuras e o contexto em que se insere esta peça, justificam a nossa atribuição. Vejam-se as alusões ao universo marítimo bem como às vicissitudes com ele relacionadas, estreitamente conotadas com as epopeias protagonizadas por todos aqueles que se deslocaram para o Oriente. É disso exemplo, o discurso de Bluteau quando escreve: "*imagem ou symbolo da má, ou adversa fortuna era uma molher exposta aos perigos, & tormentas do mar num navio sem velas, & que fazia agoa por todas as partes*"[50]. Também o leme, aqui ausente, como assinalado, mas seu atributo, sugere, segundo Pillard-Verneuil, a navegação e o comércio como meio de adquirir riqueza[51].

Ainda de acordo com Rafael Bluteau, Epicuro foi o primeiro a negar-lhe o estatuto de divindade advogando "*que os Deoses naõ obravaõ instavel, & temerariamente*". O mesmo autor acrescenta que "*catholicamente definida, he hum effeito da Providencia Divina, que obra por meios occultos, & superiores à intelligencia humana: por inesperadas, que sejaõ as suas disposiçoens, nunca se engana. A huns dá o que dá, por castigo, a outros por premio, a outros por confusaõ, & a todos para desengano*"[52]. Este aspecto é particularmente importante, perante o cristianismo e a contradição, do ponto de vista lógico, entre a concepção romana da Fortuna e a noção cristã, de que Deus sabe tudo e tudo ordena, *pois he de fé, que tudo pela vontade de Deos se governa*[53]. Neste contexto, Boécio (c.480 - c.524) transformou a Fortuna, primitivamente deusa, numa figura alegórica, como personificação não da oportunidade em si própria, mas da esperança humana na prosperidade e no medo pela adversidade[54], pelo que passou a inserir-se no ciclo dos vícios e virtudes, amplamente difundido com a *Psychomachia* do poeta latino Prudêncio (348 - entre 415 e 425).

Com efeito, apesar da representação de qualidades morais sob formas humanas datar já do período clássico, a implementação deste tipo de abordagem de ideias e valores abstractos acabou por se associar a esta obra[55]. Graças ao teor da sua narrativa em torno de atributos considerados, no decurso da Idade Média, indispensáveis ao homem bem como à sua essência visual e altamente apelativa, este texto seria fulcral à construção e visualização deste imaginário o qual viria a influenciar os artistas plásticos desde a época românica até ao início do barroco[56], altura em que a *Iconologia* de Ripa o viria a suplantar enquanto principal referência iconográfica na representação do ciclo dos vícios e virtudes, quer em França quer em Itália[57].

Tal como acima assinalado, a Fortuna apresenta-se ladeada pelas figurações do sol e da lua, dois elementos que apesar de não se constituírem como seus atributos, também a ela se associam num prisma astronómico, uma vez que esta denominação, de acordo com Bluteau, não só corresponde ao termo que designa os planetas Júpiter e Vénus como se reporta ao Oriente, conotado pelo autor, com uma fonte de riqueza[58].

[48] H. David BRUMBLE, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, Londres, Fistzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 123.

[49] Cesare RIPA, *Iconologia*, Veneza, Nicolò Pezzana, 1669, pp. 226-228.

[50] Rafael BLUTEAU, *op. cit.*, p. 186.

[51] *Idem*, p. 93.

[52] *Ibidem,* pp. 186-187.

[53] Frei Alexandre da PAIXÃO, *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*. Diario dos Factos mais Interessantes que Succederam no reino de 1662 a 1680, (ed. de J.A. da Graça Barreto), Lisboa, Typographia da Viuva Sousa Neves, 1888, p. 1.

[54] H. David BRUMBLE, *op. cit.*, p. 123.

[55] S. Georgia NUGENT, "Virtus or Virago? The Female Personifications of Prudentius's Psychomachia", in HOURIHANE, Colum, *Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Nova Jersey, Princeton University Press, 2000, pp. 4 e 13.

[56] Ana Alexandra Alves de SOUSA, *A Psychomachia de Prudêncio: Epopeia alegórica. Estudo do Texto e Tradução*, Lisboa, dissertação de mestrado em Literatura Latina apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa (texto policopiado), 1992, pp. 136-137.

[57] *Idem*, p. 142.

[58] "*Jupiter que he mais benefico he chamado Fortuna mayor, & Venus, Fortuna menor. (...) A parte da fortuna (termos dos que levantaõ figuras) He na situaçaõ do mũdo o lugar donde vem sahindo a Lua, quando o Sol vem sahindo do Oriente; de dia se toma do Sol para a Lua, & lançase do Ascendente, estando a Lua sobre a terra¸ & se chama parte da fortuna, porque a supersticiosa curiosidade astrologica pronostica desta parte as dignidades, riquezas, & mais bens da Fortuna*" - cf. Rafael BLUTEAU, *op. cit.*, p. 189.

A temática mitológica clássica na produção têxtil sino-portuguesa

Uma vez reconhecidos os assuntos representados, importa agora compreender como poderá ter surgido este tipo de temática no âmbito da produção bordada sinoportuguesa, nomeadamente, quais as fontes literárias e iconográficas possivelmente utilizadas como referentes pelos artífices extremo-orientais, bem como analisar alguns aspectos relacionados com a forma como os mesmos poderão ter sido apreendidos na sociedade coeva.

Apesar de se tratar de peças datáveis do século XVII, as mesmas evocam, como já tivemos oportunidade de assinalar, modelos sobretudo concebidos e difundidos no decurso do século XVI. No que se refere ao arquétipo de Ganimedes bordado nos frontais de altar, filiável naquele gizado por Miguel Ângelo, afigura-se-nos fortemente provável a sua circulação e chegada a Portugal através de, pelo menos, um de três canais possíveis: um primeiro, pela pessoa de Francisco de Holanda, quando do seu regresso a Portugal após a sua estada em Roma. Como é reconhecido, este não só teve oportunidade de privar com Buonarroti, como a sua obra denota influência daquela da autoria do mestre italiano. É precisamente o caso da Alegoria *Roma Desfeita*, segundo Sylvie Deswartes a primeira das imagens neoplatónicas criadas por este artista[59] e para cuja concepção das figuras aladas Holanda terá recorrido, entre outras fontes iconográficas, ao desenho de Ganimedes, como o demonstra Deswartes ao observar que "o seu companheiro parece-se com Ganimedes levado para o céu de Miguel Ângelo, tanto nas feições como pela posição das pernas e pelo efeito tirado do corpo com asas"[60]. De facto, e de acordo com a mesma investigadora, Francisco de Holanda não só viu uma cópia deste desenho no atelier de Giulio Glovio como o expressou por escrito dando conta de que "*Aqui nos mostrou dom Julio um Ganimedes iluminado de sua mão sobre um debuxo de Miguel Ângelo, muito suavemente lavrado*"[61].

Julgamos que uma outra via responsável pela circulação e difusão da obra de Miguel Ângelo em Portugal, ainda no séc. XVI, se pode reconhecer, de forma indirecta, nas figuras eclesiásticas que então se deslocam a Roma em missões religiosas. Veja-se o caso concreto de Frei Felipe e Frei Clemente, dois delegados do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ali enviados no final de 1558, no sentido de resolver vários negócios respeitantes àquele cenóbio, e que no regresso trouxeram, entre outros pertences dignos de nota, "*tres cartas grandes do dia do Juizo estanpadas e tiradas do que pintou Michael Angelo em a capella do papa que compramos pera cada hũa das casas se pagaram tres escudos*"[62], além de certos debuxos de imagens e impressos de figuras e debuxos adquiridos por ambos, a título pessoal[63]. Contanto que se desconheça o teor das remanescentes gravuras e desenhos adquiridos, as cartas assinaladas corresponderiam, de acordo com Carlos Ruão, a gravuras de Giulio Bonasone (datadas de 1546), reproduzindo a cena do Juízo Final do artista florentino, a qual surge por sua vez figurada numa tábua atribuída a Álvaro Nogueira, activo em Coimbra entre 1590 e 1635[64], e em cujo distrito também se enquadra o Mosteiro do Lorvão, de onde os frontais em análise provêm.

Giulio Bonasone foi um dos muitos artistas responsáveis pela difusão em gravura da obra de Miguel Ângelo. E estamos em crer que o canal mais provável de difusão do referente que serviu de modelo à figuração de Ganimedes, em análise, em Portugal terá sido não o desenho da autoria de Miguel Ângelo mas antes um outro em si inspirado, realizado precisamente por Bonasone para ilustrar o emblema LXXVIII da obra de Achile Bocchi, *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere*, editada em Bolonha em 1555: trata-se de uma gravura a qual *grosso modo* evoca o imaginário concebido pelo primeiro, todavia complementado por uma paisagem de uma zona marinha com barcos, estruturas arquitectónicas e um cão, também ela presente numa das duas versões actualmente conhecidas do desenho de Buonarrotti - certamente baseada na descrição do episódio feita por Virgílio que, muito detalhado de informação, destaca a reacção dos aios de Ganimedes e os gritos dos cães do jovem pastor enfurecidos no momento em que este foi apanhado pelas garras do animal[65].

[59] Sylvie DESWARTE, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992, p. 90.

[60] *Idem*, p. 71.

[61] *Ibidem*.

[62] Maria Helena da Cruz COELHO, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1990, p. 111.

[63] *Idem*, p. 164.

[64] Constante do acervo do Museu Nacional de Machado de Castro (nº Inv. 225/653). Cf. Carlos RUÃO, "Entre a Gravura e a Contra-Reforma: Miguel Ângelo e o "Juízo Final" de Coimbra", in *A Arte na Península Ibérica ao Tempo do Tratado de Tordesilhas. Actas do Colóquio (1994)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, pp. 881.

[65] James SASLOW, *op. cit.*, p. 15. Para a sua imagem (símbolo LXXVI) veja-se: Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (...)", p. 101

Efectivamente, apesar do referido mito constar das principais obras clássicas literárias, designadamente das *Metamorfoses* de Ovídio, cujo relato do rapto e suas consequências mais influência terá exercido no Renascimento[66], pensamos que é com a obra de Bocchi que o modelo iconográfico de Miguel Ângelo se difunde, na medida em que em todas as gravuras das publicações coevas que tivemos oportunidade de observar, a figura de Ganimedes se apresenta sentada sobre as costas da águia, segundo uma versão cuja difusão nos parece poder sobretudo associar ao já atrás mencionado *Emblematum Liber* de Alciato. Alvo de interpretações mais ou menos detalhadas das quais se destaca aquela de Antonio Tempesta (1555-1630) (que ilustra a edição das *Metamorfoses* publicada em Antuérpia em 1606)[67], esta tipologia de jovem sobre pássaro acabaria, com efeito, por prevalecer como opção plástica sobretudo no centro e Norte da Europa, talvez por comportar uma carga menos erótica e muito mais simbólica, corroborada pela própria interpretação emblemática de Alciato.

Importa todavia referir que, não obstante este facto, o desenho de Miguel Ângelo afectou não apenas outras edições mais tardias do texto de Alciato, mormente a de 1551, mas também outros livros de emblemas entretanto publicados, que substituem as suas primeiras versões das ilustrações do tema por reproduções e versões da sua criação[68]. Esta mudança justificava-se pela forma tão eficaz como o artista havia interpretado e transposto para imagem a teoria do amor divino defendida pelo neoplatonismo que os livros emblemáticos haviam entretanto codificado.

No que concerne ao tema identificado no pano de armar questionamo-nos se os livros emblemáticos de Achile Bocchi e de Alciato não poderão, também eles, ter contribuído para a difusão da iconografia da Fortuna. Mesmo reconhecendo uma muito maior aproximação aos desenhos gravados por Nicolleto da Modena e Baccio Baldini ou sabendo da enorme importância da obra de Ripa na difusão de modelos plásticos deste tipo de imaginário, foi nestes dois livros de emblemas que encontrámos uma maior diversidade de gravuras da Fortuna, em particular no *Symbolicarum* de Bocchi, todas elas devidamente acompanhadas de pequenos poemas explicativos, em oposição à *Iconologia* de Ripa que, apesar de abundante em termos descritivos ao enunciar as "muitas Fortunas" estabelecidas e o respectivo perfil, ilustra esta alegoria com uma gravura que em nada se associa à imagem bordada: nela se observa uma figura feminina de olhos vendados a sacudir uma árvore da qual caem vários objectos alusivos a várias mesteres, como livros, coroas, jóias, armas, instrumentos musicais, entre outros[69].

Caracterizados por uma forte componente imagética (de grande diversidade temática englobando diferentes áreas do conhecimento), à qual se associa uma inscrição ou título, por sua vez complementado por um texto que desenvolve o sentido da imagem, os emblemas assumem-se como alegorias de uma determinada ideia ou conceito, contribuindo assim para a materialização e visualização do respectivo pensamento subjacente. Uma vez considerada a componente alegórica inata aos personagens mitológicos, é assim natural que os mesmos se estabeleçam como importantes e habituais referentes dos livros de emblemas, como se reconhece aqui com o mito de Ganimedes usado para ilustrar um emblema dedicado ao culto divino.

Criada com a função específica de transmitir valores didáticos e moralizantes, a literatura emblemática viria a afirmar-se como uma importante fonte de informação na vida quotidiana e pensamento da sociedade renascentista. Para a sua projecção no decurso do século XVI e, sobretudo, da centúria seguinte, contribuíram alguns aspectos intrínsecos à própria natureza da emblemática, os quais se evidenciavam em sintonia com as novas formas de estar e de pensar da sociedade cultivada de então: numa época em que a tradicional cultura verbal se convertia numa cultura visual[70], o recurso a este tipo de conceito comunicativo que motivava uma abordagem de carácter erudito, intelectual, quase enigmático, revelava-se extraordinariamente apelativo, mormente às representações da cultura maneirista. Não se tratava apenas de contemplar uma imagem ou de apreender um discurso no sentido estrito, mas antes do desafio que os emblemas comportavam no sentido de testarem ou confirmarem a erudição de quem os decifrava.

Com efeito, se a imagem por si só podia assegurar uma maior proximidade a um público menos esclarecido e, por isso, uma mais rápida e superficial assimilação dos conteúdos, já

[66] *Idem*, p. 15.

[67] Para a sua imagem veja-se Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (...)", p. 103.

[68] *Ibidem*, p. 35.

[69] Como se pode ver na imagem publicada na edição publicada por Nicolò Pezzana, no Veneto, em 1669.

[70] Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2ª ed., Roma, Edizioni di Storia e Litteratura, 1964, p. 15.

a componente escrita apontava para a sua essência literária, reflexo de uma cultura teórica apenas inteligível aos eruditos, cujo domínio exaustivo podia garantir o conhecimento das particularidades do tema representado além do seu significado intrínseco. Este tipo de exercício não só transmitia e atestava o melhor dos ensinamentos como o proporcionava de um modo complexo e esforçado, segundo um procedimento que suscitava a noção de dificuldade tão apreciada e característica da cultura barroca: "la verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado"[71].

Apesar de não dispormos de muita informação sobre este assunto, sabemos que a literatura emblemática circulou entre nós, nomeadamente, o livro de Alciato, o qual não só cativou os portugueses como se constituiu como referência incontornável, até pleno século XVIII, para homens letrados e obras nacionais de referência[72]. Foi precisamente o caso de Camões, cuja análise da sua obra denota a clara influência da emblemática, nomeadamente no que respeita à iconologia da Fortuna, com presença assídua nos seus poemas e até mesmo com direito a paráfrases de emblemas alciatinos[73]. Noutro extremo, é também de assinalar D. João de Meneses Sottomayor, 7º senhor de Cantanhede[74] e membro de uma aristocrática família, que Maria Helena Costa aponta como exemplo de "protótipo do fidalgo letrado, representante dos leitores de Alciato entre a mais antiga e seleccionada nobreza de Portugal, estreitamente relacionada com a Corte, a Igreja e a Universidade"[75]. O entusiasmo pelo texto seria tal "que não só o tinha à mão em casa, mas até em viagem o levava consigo"[76]. Óbvio indício da importância deste tipo de leitura na vida daqueles que o conheciam, questionamo-nos se D. João se teria feito acompanhar por este livro quando da sua viagem para a Índia em 1605 como capitão de uma nau[77], juntando-o assim àquelas obras literárias mais comummente assinaladas como constantes da bagagem dos fidalgos deslocados em campanhas militares ou comerciais para o Oriente, como a *Bíblia* e as *Metamorfoses*. Caso tal tenha sucedido, também os representantes da nobreza se teriam assim constituído como agentes difusores deste tipo de referência iconográfica além-fronteiras, a par dos missionários inacianos, que haviam transformado a emblemática na sua arma propagandística favorita para transmissão dos seus ensinamentos[78].

De facto, a articulação de aspectos como a potencialidade didática, a componente sugestiva que estimulava os sentidos ou a noção de dificuldade já abordada e considerada apelativa enquanto incentivo do conhecimento, justificava a adopção da emblemática como elemento integrante da estratégia pedagógica adoptada pela Companhia de Jesus para ensinar, de uma forma intuitiva, uma verdade moral ou religiosa. Deste modo, também a reprodução de emblemas em gravuras, como aqueles inspirados em temática mitológica - a qual dispunha de um lugar de honra na aula de retórica contemplada pelo programa escolar dos colégios jesuíticos - contribuía para uma maior e mais eficaz aproximação da população autóctone à fé cristã, já que conciliando o útil com o agradável, ensinando e divertindo ao mesmo tempo, ajudava a melhor compreender os conteúdos escritos porque, como refere Mario Praz, ao materializarem o sobrenatural eles tornavam-no acessível[79].

---

71 Gracian cit. por MARAVALL, *op. cit.*, p. 447.

72 Como foi o caso do próprio D. Vicente Nogueira atrás mencionado, detentor de uma valiosa biblioteca - que lhe foi confiscada pela inquisição aquando do seu processo e depois incorporada na Biblioteca do Escorial - da qual constavam algumas obras no domínio da literatura iconológica, hieroglífica e da emblemática, como era o caso dos *Emblemas* de Alciato e de João Barbosa de Araújo, mitógrafo português e autor de um extenso dicionário mitológico concluído em 1742; cf. Martim de ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 76.

73 Maria Helena PRIETO, "A Iconologia da Fortuna na Obra Camoniana", in Maria Fátima Viegas BRAUER-FIGUEIREDO, (coord. de), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Lisboa, Lidel, 1995, pp. 885-889.

74 Filho de D. Jorge de Meneses e de D. Leonor Sottomayor - cf. D. António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo V, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, Lda, 1948 (1ª ed. 1738), p. 158.

75 Maria Helena de Teves COSTA, *A Emblemática de Alciato em Portugal no Século XVI*, Sep. do vol. *O Humanismo Português (1500-1600). Primeiro Simpósio Nacional, 21-25 Outubro 1985*, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1988, p. 442. D. João foi uma importante figura do humanismo português, nomeadamente do círculo conimbricense, protegendo, entre outros, o alemão Sebastian Stockamer (? - c.1589), autor dos comentários à obra de Alciato publicados em Lyon em 1556 - cuja edição dedicou precisamente ao "*Domino in Cantanhede*" - e o escultor João de Ruão (c. 1500-1580), a quem foi atribuída a autoria de um medalhão existente no Museu Nacional Machado de Castro representando a personificação da *Ocasião* a partir, segundo Luís Moura Sobral, de uma gravura constante da edição de Paris do *Emblematum Liber* (1534); cf. Luís de Moura SOBRAL, *op. cit.*, pp. 109-111.

76 Maria Helena de Teves COSTA, *op. cit.*, p. 442.

77 D. António Caetano de SOUSA, *op. cit.*, p. 159.

78 Mario PRAZ, *op. cit.*, p. 170.

79 *Idem*, p. 170.

Verificamos, assim, que este tipo de imaginário mitológico e alegórico poderá ter circulado no antigo espaço lusófono mais concretamente, na Índia e na China, através de nobres e, sobretudo, de missionários aí activos. Com efeito, os mesmos reuniam condições para se poderem afirmar não apenas como agentes difusores deste tipo de imagética porque com ela lidavam, mas também como intermediários nos circuitos de manufactura de peças têxteis bordadas e até como potenciais destinatários dos tão cobiçados bordados provenientes do Extremo Oriente. No caso dos nobres, estes dispunham, se nem sempre, de meios económicos para promover a sua realização, pelo menos, de conhecimentos e de cargos que lhes podiam garantir o acesso de forma directa ou indirecta (através de ofertas ou de legados) a bens destas paragens. Veja-se a este respeito, o caso dos já referidos conde de Cantanhede que à Índia se deslocou e do conde de Vila Franca, D. Rodrigo da Câmara que, apesar de nunca ter viajado para o Oriente, casou em 1628 em segundas núpcias com D. Maria Coutinho, filha de D. Francisco da Gama (1565-1632), 4º Conde da Vidigueira e por duas vezes vice-rei da Índia (entre 1597 e 1600 e 1622 e 1627) e de D. Leonor Coutinho, também ela filha de um vice-rei da Índia, o morgado de Caparica, Rui Lourenço de Távora (1552-1616)[80]. Ora, no caso concreto de D. Rodrigo sabemos, através do inventário constante do seu processo de inquisição, que este possuía algumas peças têxteis provenientes da Índia, como uma alcatifa de estrado e um docel de tela amarela com sanefas de fundo de ouro[81] e que, de acordo com Anselmo Braamcamp, este estaria "longe de ser completo pois que 2 causas importantes haviam de concorrer para isso. 1º, o elle ser feito de memoria; e depois, e sobretudo, o desejo, que o Conde teria, de salvar o mais que pudesse, do fisco real"[82].

Constituindo-se como um importante e indispensável produto das preciosas cargas transaccionadas e transportadas para a metrópole no decurso dos séculos XVI e XVII, estas e outras peças - sob a forma de colchas, conjuntos de cortinas para camas de docel, panos de armar, alcatifas, almofadas, entre muitas outras tipologias de objectos - destinavam-se ao recheio das habitações, que uma relativa recuperação económica e uma certa calmia política na conjuntura portuguesa da segunda metade de Seiscentos incentivavam a renovar e a construir.

Considerada a sua natureza exótica e requintada, as mesmas não só engrandeciam artística e fisicamente o espaço em que se integravam, como nobilitavam os seus proprietários, pelo poder económico que reflectiam e pela prova que constituíam da sua ligação e/ou protagonismo no Oriente. No caso concreto das presentes obras, aos aspectos assinalados acresce ainda uma outra dimensão, atestada pela temática mitológica e moralizante de ascendência clássica que as anima: a de funcionarem não apenas como reflexos da formação e da erudição cultural de quem as possuía mas também da conjuntura histórico-social então vigente. Este aspecto pode ser sobretudo notado no pano de armar, cujo espírito subjacente à presença da imagem da Fortuna pensamos poder filiar-se, afinal, naquele que Victor Jabouille reconhece no contexto da temática mitológica que invade a generalidade das colchas indo-portuguesas, nomeadamente, aquela que se reporta a mitos como os de Aríon e de Hércules: o facto de exprimir "a esperança individual, esperança de salvação e, material, de lucro e de enriquecimento" que caracterizava, na opinião do mesmo autor, a mentalidade colectiva da época, sobretudo entre o clero, a nobreza e a alta burguesia[83], perante uma sociedade em crise, marcada pelo pessimismo. Neste quadro, a figura da Fortuna acusava não apenas a instabilidade ditada pela noção de decadência e desmembramento que caracterizava a sociedade portuguesa coeva mas também, e num ponto extremo, a capacidade de iniciativa que podia marcar e contribuir para a mudança.

A questão do tipo de conduta adoptado pelo homem seiscentista em estreita harmonia com os costumes e valores morais então estabelecidos assume-se como um aspecto de sobeja importância na cultura e mentalidade barroca já que, investido de uma nova confiança nas suas próprias capacidades, esquivando-se ou confrontando a Fortuna, o Homem pode, eventualmente, tentar controlar o seu destino. Como D. Francisco Manuel de Melo observa na sua *Visita das Fontes*, o terceiro dos seus Apólogos Dialogais, escrito em 1657, "*Os homens principais por um de dous caminhos se lançam a buscar a Fortuna: pela rua das Armas ou pela rua das Letras. A rua das Armas é muito comprida e tem muitas travessas; a das Letras é mais curta, porém, muito*

[80] Anselmo Braamcamp FREIRE, *op. cit.*, pp. 19-20.

[81] ARQUIVOS NACIONAIS/ TORRE DO TOMBO, *Tribunal do Santo Ofício*, Inquisição de Lisboa, processo nº 3529, fls. 167-167v.

[82] *Idem*, p. 46.

[83] Vitor JABOUILLE, "Temática Clássica na Decoração de uma Colcha Indo-portuguesa do Século XVII", in *Revista da Faculdade de Letras*, s. 5, 3, Abril, 1985, pp. 47-62.

mais larga e mais direita. Pelas Armas é verdade que se acha maior fortuna, mas tarde; pelas Letras, ainda que menor, mais em breve e muito mais certa."[84].

A esta tomada de consciência da realidade e das novas possibilidades de a perspectivar correspondia o próprio repertório temático barroco onde, além dos assuntos tradicionalmente abordados, se destacavam os emblemas e as alegorias - como a Fortuna, o Acaso ou a Mudança - tão apreciados desde a centúria anterior[85] e por isso explorados tanto no âmbito da arte profana como religiosa, em manifestações de carácter efémero ou permanente. Veja-se o arco triunfal levantado em Évora por ocasião da entrada solene de Felipe II de Portugal, em 1619, de cujo programa decorativo constava, segundo a descrição facultada por João Batista Lavanha, a "*estatua de sua Magestade em pee sobre a roda da Fortuna, a qual sostinhão de hũa parte a Fortaleza, & da outra a mesma Fortuna debaxo da Fortaleza dezia Carlos na Fortaleza. Debaxo da Fortuna Alexandre na Fortuna*."[86]. Da mesma forma se reconhece o surgimento assíduo, durante o século XVII, do tema da Fortuna nos préstitos religiosos, como a procissão da Virgem Nossa Senhora da Encarnação que teve lugar em 1656 na mesma cidade alentejana, na qual, entre danças e outras personificações, se distinguia a figura da Fortuna num "*carro de cõprido 25. palmos, 8. de largo; tiraõ por elle dois pavoens, simbolos da ostẽtação, propria qualidade davẽ tura, tam naturais no artificio, que puderão, mais que engenho na arte, julgarse empenho da natureza: leua na cabeça hũa coroa, hũa mão aberta, & estendida, & fechada outra.* He a letra: *Qui obliti estis nomen sanctum meum, qui pomtis fortuna mensam*. Isai 65. *Em quatro quadros, que o carro forma, vay diuidido este Romance:*

1. *Aquella roda que sobe*
   E'mesmo a roda que dece,
   Nunqua para o bem segura,
   Para o mal segura sempre.
   Sempre infinitos abate,
   Se apenas hum engrandece,
   Que sem alheios pezàres
   Não sabe dar interesses./
2. *He Theatro da Fortuna,*
   Que costuma muitas vezes;
   Por mostrar melhor os males,
   Representar os prazeres.
   Os effeitos de seus dannos
   Claros nas mãos deixaõ verse;
   Não abre hũa liberal,
   Sem que outra encolhida feche.
3. *Coroa lhe dão os homens,*
   Não he muito lha sustentem,
   Que he força reyne a Fortuna
   Quando a Justiça se perde.
   He realmente esta inimiga
   Por mais pompa que lhe vedes,
   Estrago de piedosos,
   Afago dos Insolentes.
4. *Qualquer premio seu castiga,*
   Porque he melhor muitas vezes
   Merecer com má fortuna,
   Que alvançar sem merecerse.
   Isaìas se queixaua,
   Ou dizia Deos por elle,
   Que na mesa da Fortuna
   O nome de Deos se esquece."[87].

[84] D. Francisco Manuel de MELO, *Apólogos Dialogais*, vol. I, (ed. de Pedro Serra), Braga, Angelus Novus, 1998, p. 51.

[85] Como bem o atesta João Baptista Venturino, por ocasião da viagem do cardeal Alexandrino ao nosso país em 1571, quando, no âmbito da descrição que faz dos interiores do paço do rei D. Sebastião, em Lisboa, refere a existência de "uma varanda feita de novo, em cujo topo havia um belissimo panno de Flandres com uma imagem da virtude que segura pello collo e pellos cabellos uma Fortuna com seu letreiro latino que significa: *não sabe escapar, nem póde fugir a fortuna, quando a virtude com sua força a retem*."; cf. João Baptista VENTURINO, *Viagem do Cardeal Alexandrino*, publ. por Alexandre HERCULANO, *Opúsculos*, tomo VI, Lisboa, viuva Bertrand, 1884, p. 86 (1571). No que respeita à figuração da personificação da *Fortuna* em tapeçarias veja-se aquela na actualidade exposta na Sala de Los Honores de Carlos V, no Palácio Real de la Granja de San Ildefonso (Espanha) produzida em Bruxelas, entre 1520 e 1523, por Pieter van Aelst (act. 1495-1531) a partir de cartão atribuído a Bernaert van Orley (1491-1541/1542) (nº inv. PN. S8/5). Ainda sobre esta tapeçaria *vide*: Antonio Domínguez ORTIZ, Concha Herrero CARRETERO e José A. GODOY, *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art – Harry N. Abrams, 1991, pp. 26-33.

[86] João Batista LAVANHA, *Viagem da Muy Catholica Real Magestad del rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portugal e Rellação do Solene Recebimento que nelle se lhe fez*, Madrid, Thomas Iunti, 1622, fl. 6.

[87] *Extracto da procissam da Virgem Senhora N. da Encarnaçam sita na igreja parochial de S. Mamede desta cidade de Evora aos 23 de Julho de 1656*, Lisboa, off. Craesbeeckiana, 1656, pp. 5-6.

O mesmo tema surge igualmente em objectos artísticos de natureza díspar, como uma fonte do século XVII que anima os jardins do palácio da Palhavã em Lisboa (residência dos embaixadores de Espanha em Portugal)[88], a integrar as composições das cercaduras de algumas colchas bordadas indo-portuguesas (como aquela da colecção do M.N.A.A., nº Inv. 3692), produzidas pela mesma altura, ou de alguns exemplares de faiança portuguesa de Seiscentos, como dois pratos de "aranhões" existentes no M.N.A.A (nº Inv. 2390 e 2391) e uma talha portuguesa, constante do acervo do Museu Grão Vasco em Viseu (nº Inv. 200)[89]. Conciliando temática mitológica de essência ocidental com elementos orientais, estas peças comportavam, assim, uma forte carga simbólica, assumindo-se como verdadeiros exercícios de síntese da mentalidade e sociedade moderna portuguesa de então, marcada pela experiência ultramarina dos Descobrimentos e pela corrente humanista difundida pela Europa quinhentista culta.

Pese embora (no nosso entender) a sua natureza extraordinariamente apelativa, o assunto em análise no presente texto apresenta-se vasto, obrigando ao cruzamento de múltipla informação em diferentes domínios, nem sempre suficientemente estudados ou pelo menos divulgados no quadro da história cultural e mental portuguesa e ainda menos analisados numa perspectiva de parceria com a arte e as suas problemáticas intrínsecas. Estamos, no entanto, em crer que o presente texto pode contribuir para o melhor conhecimento das temáticas exploradas na produção artística portuguesa de Seiscentos bem como das fontes iconográficas e das respectivas motivações que presidiram à sua eleição, nomeadamente naquela realizada na China para o mercado português.

[88] Teresa Leonor Magalhães do VALE, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, pp. 454-455.

[89] Graça ABREU, (coord. de), 2004 - *Roteiro do Museu Grão Vasco*, Lisboa, Instituto Português de Museus - Edições Asa, p. 60. Para a imagem dos pratos de aranhões veja-se: Maria João FERREIRA, "Ganimedes e a Fortuna (...)", pp. 110-111. A respeito dos três últimos exemplos, refira-se que os mesmos evidenciam uma clara ornamentação de influência oriental, na qual se observa a "reprodução" de motivos característicos da porcelana chinesa, sendo que neste contexto nos indagamos se o tema da Fortuna aí aparece no seguimento de um exercício mimético relativamente a um exemplar chinês de exportação animado com temas europeus ou se a presença do mesmo se enquadra e reflecte, também ele, a assinalada conjuntura nacional. Também Luís de Moura Sobral no já citado artigo da sua autoria apresenta um conjunto de obras artísticas, datáveis dos séculos XVI a XVIII, em cujos respectivos programas decorativos se reconhece a presença da Fortuna.

Fig. 1 – Frontal de altar, Museu Nacional de Machado de Castro (Nº Inv. T544)

Fig. 2 – *Rapto de Ganimedes*, Medalhão central do frontal de altar (Nº Inv. T544)

Fig. 3 – Pano de armar, colecção Aguiar Branco -V.O.C. Antiguidades, Lda.

Fig. 4 – *Fortuna*, painel central do pano de armar

Conferência de Encerramento

As "imagens sagradas" do Maneirismo Goês e as suas fontes de inspiração em gravuras europeias (c. 1550-1680)

Vítor Serrão

VÍTOR SERRÃO
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

As "Imagens Sagradas" do Maneirismo Goês e as suas fontes de inspiração em gravuras europeias (c. 1550-1680)

Resumo

A cidade de Goa, capital do Estado português da Índia, considerada a Roma do Oriente na descrição de viajantes ilustrados como Tavernier, Linschotten e Pyrard de Laval, era no fim do século XVI, quando o agostiniano Frei Aleixo de Meneses assumiu a direcção do seu Bispado, um centro urbano, cultural e artístico de significativo destaque, que como tal se manterá até finais de Seiscentos. A Monarquia Dual, assegurando as prerrogativas da administração portuguesa, contribuiu para criar um clima de favorecimento das artes e estimular a construção de uma notável arquitectura sacra e civil, em que se destacam figuras como o engenheiro-mor e arquitecto Júlio Simão, ou Simonis, e um elenco de artistas cuja existência só recentemente foi recenseada na documentação do Arquivo Histórico de Pangim, como os escultores canarins mestre Babuxa e mestre Santopa, os pintores Aleixo Godinho e João Peres, o ourives Jerónimo da Costa, os pedreiros Manuel Coelho e João Teixeira, o dourador António da Costa, e outros mestres e artífices, reinóis ou hindus convertidos.

Os novos elementos de estudo permitem lançar luz sobre a fase de maior prestígio da arte lusoindiana, o Maneirismo goês, de que restam ainda vários monumentos 'in situ' como a Sé, Santa Mónica e o Bom Jesus, em Goa, as ruínas da igreja da Graça, diversas capelas, bem como os templos de Diu e os da região de Cochim e Kerala erguidos e decorados sob o munus daquele prelado no início do século XVII e recém-estudados por Hélder Carita. A actividade de Aleixo Godinho, pintor nome ao serviço dos agostinhos, dos jesuítas e do Vice-Rei, adquire relevância por se tratar do enigmático «pintor Godinho» elogiado por Diogo do Couto a respeito das pinturas das Armadas da Índia, e que sabemos agora ter trabalhado para as igrejas do 'Monte Santo' de Goa: o Colégio do Pópulo, a igreja da Graça e o Mosteiro de Santa Mónica. Os frescos e pinturas a têmpera deste último (o maior cenóbio feminino no Império português na Ásia, com a sua centena de freiras, é hoje um instituto de Teologia cristã, assim se tendo podido conservar) mostram uma produção maneirista de qualidade, e também actualizada, com cenas inspiradas em modelos de gravuras ítalo-flamengas de Roma e Antuérpia, a mostrar o engenho e o domínio cenográfico da mão-de-obra artística goesa no início de Seiscentos, sob influência dos modelos maneiristas europeus, miscigenados com o gosto, a técnica e os referenciais hindus.

A comunicação estuda alguns exemplos-tipo de representação iconográfica na arte goesa seiscentista (pintura e imaginária), como sejam os temas do Lagar Místico, da Fons Vitae, da Paixão de Cristo, segundo o famoso livro do jesuíta Jerónimo Nadal, ou o historial da Parábola do Filho Pródigo e os trechos da Alegoria do Amor Divino, todos eles inspirados em fontes gravadas maneiristas, italianas e flamengas, e em artistas como Hendrick Goltzius, Maerten van Heemskerck, Dirk Coornhert, Cornelis Cort, os Wierix, Karel van Mallery, os Sadeler, Otto Vaenius, Van Haften, e alguns outros prestigiados gravadores europeus da segunda metade do século XVI e primeira do século XVII. Em alguns dos casos analisados, é flagrante a actualidade com que as fontes iconográficas em causa foram utilizadas pelos

artistas goeses e seus clientes, o que vem provar a actualização de gostos e de receituários disponíveis, sobretudo com o triunfo da Contra-Reforma, e a rapidez com que certos livros chegavam à capital do Estado português da Índia e aí foram digeridos, num quadro ideológico de globalização em larga escala que importa compreender. Em outros casos, observa-se um interessantíssimo recurso iconográfico a fontes arcaizantes, como sucede na retoma de temários medievais (atestáveis na decoração de Santa Mónica, por exemplo nas representações da Trindade Triândrica), e na sua articulação com temas e soluções 'recristianizadas' oriundas da arte hindu e assim miscigenadas à luz de estratégias de convencimento. O contexto da arte sacra na antiga Índia portuguesa oferece-se, assim, como um poderoso laboratório imagético que urge saber interpretar à luz das suas fontes, raízes, causas, significados e razões de ser.

O estudo da arte luso-indiana no espaço do antigo Império português tem de ser assumido como prioridade nas políticas patrimoniais, num tempo em que se esbatem tanto a visão neocolonialista da História como pruridos chauvinistas contra os antigos testemunhos portugueses. Importa, pois, investigar a sério, com base nos fundos inéditos dos arquivos e nas remanescências da arquitectura e artes ornamentais, e com especial ênfase no olhar da iconografia e da iconologia, no sentido de preservar uma memória de prestígio e um testemunho de sinergia nas linguagens culturais que foi e é significativo. O estudo histórico-artístico sistematizado (e contextualizado) destas realidades artísticas do antigo Império português, ainda mal pressentidas pelos historiadores de arte, revalorizará o conhecimento sobre o Património dos espaços lusófonos, prioridade das prioridades nas políticas de conservação, restauro, investigação e reconhecimento do Estado português e ponte privilegiada para o diálogo e o alargamento de relações com outros povos e culturas que, no melhor e no pior da História, estiveram e continuam ligados por marcas de miscigenação e de longa experiência vivencial.

Índice Onomástico

A

B

C

D

E

F

M

N

O

P

Q

R

T

U

V

Este índice inclui os nomes das pessoas expressamente mencionadas nas comunicações, resumos e notas bibliográficas. Em regra, as entradas são ordenadas pelo último apelido, incluindo no caso dos nomes compostos não-hifenizados, ou pelas designações mais comuns (em grafia aportuguesada, quando se tornou corrente). Excepcionam-se os nomes espanhóis (referidos pelo penúltimo apelido) e os demais estrangeiros que integram partículas inseparáveis. Nos nomes italianos, a localidade de origem considera-se integrada no nome. Nas figuras da Antiguidade clássica e nos casos em que poderia suscitar-se confusão com outras personagens, procurou-se introduzir um elemento diferenciador (actividade, data ou alcunha, p. ex.). Nos casos de grafias divergentes, seguiu-se preferencialmente o critério dos autores.